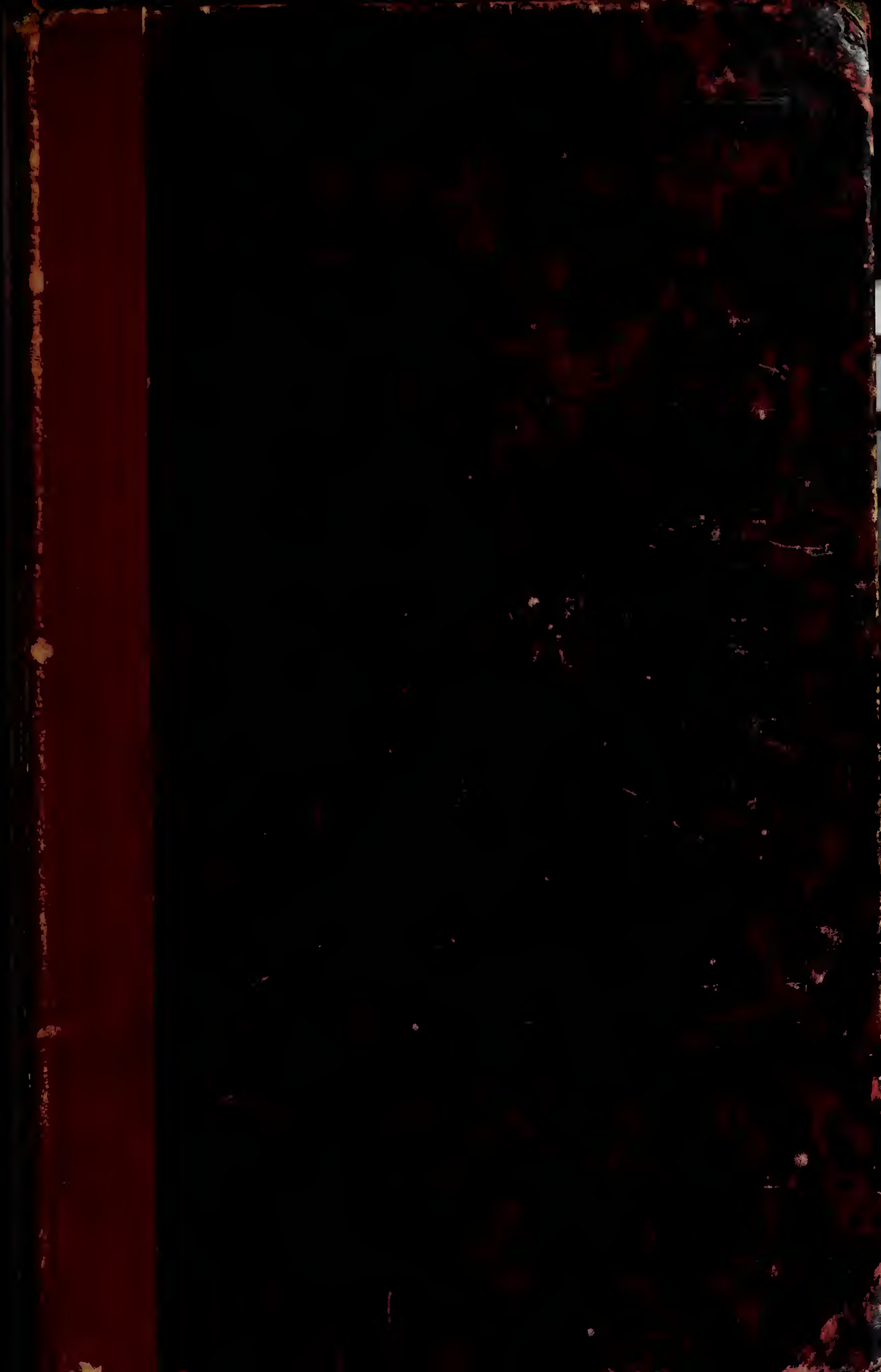
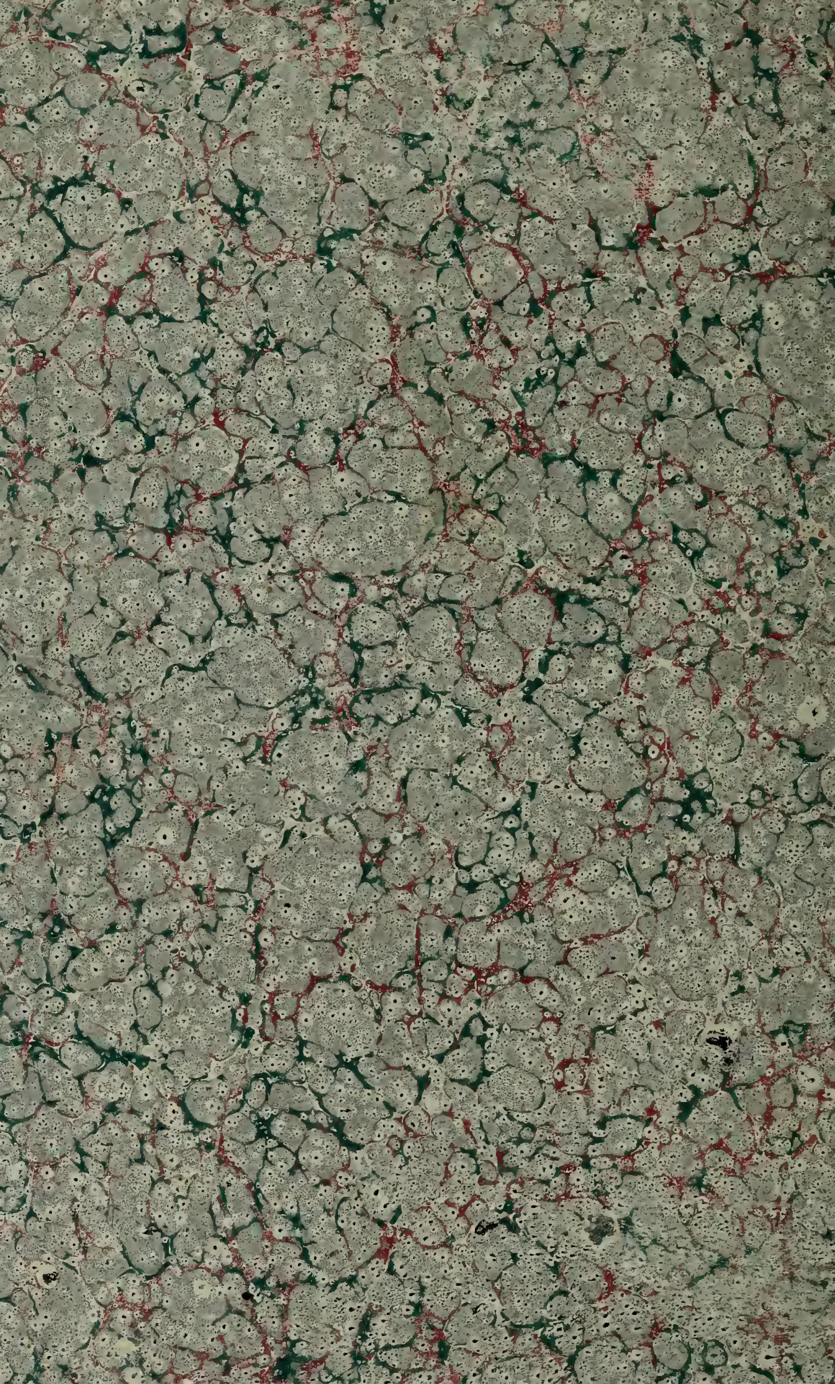
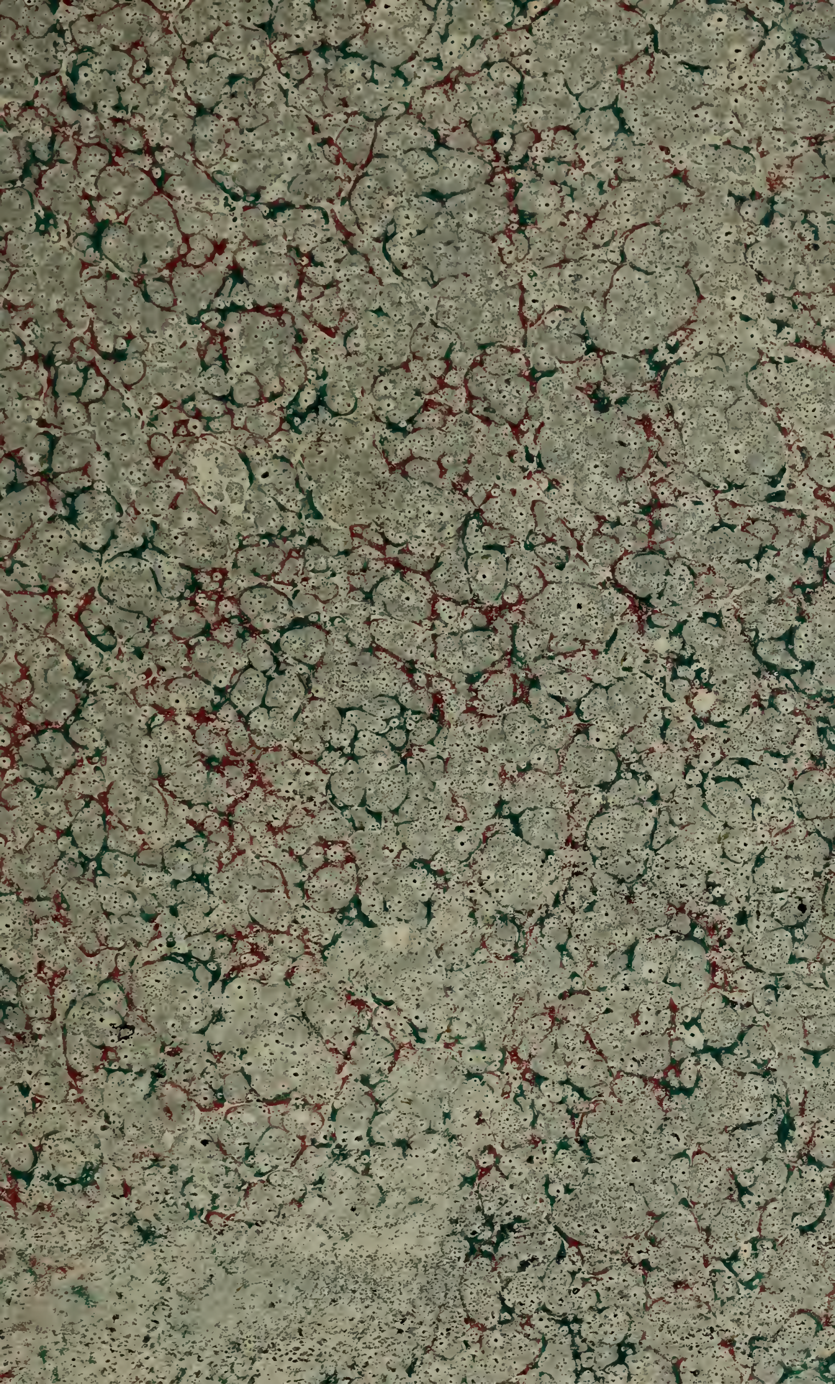






PEINTRES PROVINCIAUX

DE L'ANCIENNE FRANCE.



Belga Brugensis hic est, sed Parthenopensis amore
Artis Finsonius, sceptra jocosa gerens;
Læva tenet Neuster Jacquespea, dextera Neuster
Tellerius; fratres patriâ et ingenio;
Postremus Daret, redivivos arte gemellâ
Hic faciet calamo quod facit ille stylo
G. l. V.

Hic = Gustave Le Vavasseur
Ille : Jules Buisson

RECHERCHES

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

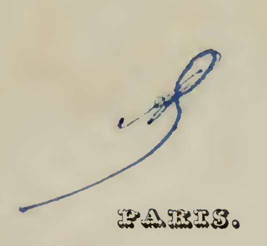
DE QUELQUES

PEINTRES PROVINCIAUX

DE L'ANCIENNE FRANCE,

PAR

PH. DE POINTEL.



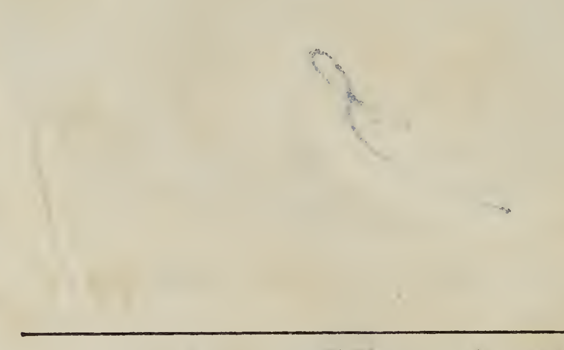
PARIS.

DUMOULIN, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, 13.

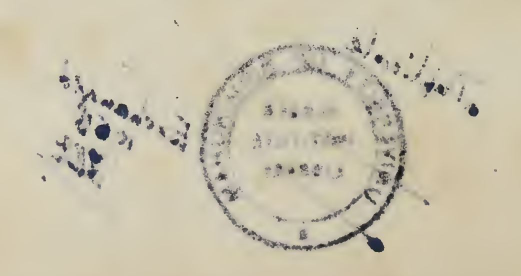
1847

Pour moy, qui suis frappé à ne guarir jamais de cette belle maladie de l'esprit, qui cherche dans toute la Terre de quoy se satisfaire, et qui voudroit pouvoir assembler en mesme lieu toutes les Raretez de l'Art et de la Nature : j'avoue que je n'ay pas eu peu de satisfaction en travaillant à cet Ouvrage, parce qu'il m'a remis dans la mémoire, et presque devant les yeux tant de belles choses que j'ay veues.

Le cabinet de M. de Scudéry, gouverneur de Nostre Dame de la Garde.



Paris.—Imprimerie Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.



PRÉFACE.

PRÉFACE.

La province est morte, voici le moment bon pour écrire son histoire. Certains vieillards se souviennent encore de l'avoir vue vivante. On sait quelle était sa figure et quel était son esprit. Les villes condamnées à périr par le monde nouveau sont encore debout; leurs ruines gardent intactes leurs richesses; mais ces richesses seront anéanties ou dispersées demain.

Je n'accuse personne : les municipalités veillent assez soigneusement sur les monuments publics; et quant à ceux religieux, presque tous les évêques de France exigent maintenant que leurs curés prennent des notions étendues sur l'histoire de l'architecture, de la peinture et de tous les arts dont ils trouveront dans leur paroisse des monuments à conserver. D'ailleurs, Jésus qui chassa les marchands du Temple, ne permet pas aux brocanteurs d'approcher de ses églises. Mais les demi-ignorants sont comme des enfants, qui commettent bien lestement une étourderie irréparable; un

préjugé contre telle époque ou telle œuvre d'art peut s'établir vite et avec passion, — le meilleur siècle, la meilleure foi, la meilleure école, ont et doivent avoir leur préjugé. Le badigeon court comme la passion folle, et non pas comme la réflexion prudente. Nous estimons-nous un peuple plus éclairé sur la peinture que les Florentins, et ne voilà-t-il pas des Giotto, ne voilà-t-il pas des Raphaël, que l'on découvre par hasard à Florence, sous le plâtre et sous l'ordure? S'il eût fallu défoncer la muraille, pensez-vous que le maçon eût hésité? Vous voyez donc qu'il faut connaître et décrire au plus tôt les richesses d'art de la France et surtout de ses provinces où se courent les plus pressants dangers.

La grande illustration du royaume est présentement dans la peinture, et non ailleurs. Ses littérateurs n'ont, dès l'origine du siècle, proclamé qu'un but et qu'un désir, celui d'y introduire l'élément des littératures étrangères qu'ils ont toutes et successivement calquées. Poëtes et prosateurs n'ont plus observé le génie de la nation. Et observez comme eux-mêmes sont tournés vers la peinture. Ceux que l'on préfère sont ceux dont les procédés se rapprochent le plus des opérations et des procédés des peintres, les écrivains colorés, *pittoresques*. Et combien peu ont échappé à la manie (inexplicable et inouïe jusque-là chez les poëtes français) de se faire critiques de peinture, historiens et traducteurs de peintres! C'est que Dieu n'a presque jamais donné à un peuple qu'une seule manière à la fois de traduire sa pensée et sa grandeur; aux uns, l'architecture; aux autres, la parole; aux autres, les écrits; aux autres, la peinture. Ainsi, la Flandre n'a jamais

eu que des peintres, et Rubens est son véritable Homère. L'Italie, quoi qu'en disent Arioste et le Tasse, n'a eu dans le seizième siècle que des faiseurs de fresques et des sculpteurs. L'Angleterre et la France ne s'étaient manifestées jusqu'à nos temps que par la lettre écrite, par Shakspeare, Milton, Corneille et Molière. Puis, la France, il y a déjà cinquante ans, se fit peintre; et elle dirigea et elle absorba la peinture européenne [1]. C'est la peinture qui est en ce moment la vraie manifestation de notre génie, de notre esprit, de nos amours, de nos instincts. Voilà comment s'explique l'entraînement de tous vers elle, et pourquoi il intéresse et importe de rechercher ses premiers, ses anciens germes dans la terre de France.

Ce qu'on appelait avant nous l'école française a été assez longtemps négligé, et je pourrais presque dire bafoué. Aujourd'hui qu'elle est sans conteste la première du monde, on commence à s'inquiéter de ses précédents. Cependant, à peine connaît-on une vingtaine de ses maîtres. Rien qu'en feuilletant quelques catalogues et quelques livres, j'ai compté quatre cents et plus de ses travailleurs, depuis Jean Cousin jusqu'à Louis David. Elle était innombrable.

Par un courant naturel, la peinture française nous remontait de l'Italie, tout de même que la langue française nous

[1] La peinture allemande de notre temps ne contredit point ce que j'avance, elle l'explique. Cette peinture n'est point la pensée de l'Allemagne. L'Allemagne de ce siècle fait de la poésie et des abstractions ; son école de peintres traduit ces poésies et ces abstractions. Lebrun, sous Louis XIV, traduisait aussi Boileau et Racine.

en était venue. La France a été l'héritière de la tradition italienne. Salvator Rosa et le Poussin furent contemporains. Salvator fut le dernier des Italiens. Après lui, qu'est-il né par delà les monts? pas une âme pensante, et du Poussin au David, pendant ce doux hiver de la peinture, le soleil un peu pâle, mais bienfaisant et quelquefois encore brillant, qui a éclairé l'Europe entière, durant cette longue période de cent années, luisait de la France, et seulement de la France.

Le génie d'un grand peuple a cent faces diverses. Il y avait eu en Italie plus d'écoles illustres que de duchés et de républiques. Ainsi, en France : autant de températures, autant de tempéraments. Les races diffèrent dans les provinces, l'esprit y différait de même. Rouen, Blois ou Nancy, ne sont point sur la route de Rome. Ce sont pays riches de verdoyance, mais pauvres de lumière et de chaleur. Les rayons d'été n'y entrent dans les cathédrales gothiques qu'à travers les rosaces et les vitraux peints. Il n'y croît ni olivier ni oranger. Comment serait-il possible que nos peintres du Nord eussent manié même pinceau que ceux de Toulouse ou d'Aix, qui voyaient les montagnes et les mers bleues de l'Espagne et de l'Italie?

Jamais la division des provinces ne fut plus nettement marquée qu'à l'époque où prit naissance la première école française. C'était le temps des États provinciaux, le temps des parlements. Chaque province ayant son gouvernement, avait son unité, sa tête solide. Elle avait à cœur de cultiver son esprit particulier, de produire ses fruits particuliers. Les gouverneurs de nos provinces n'étaient-ils pas d'ailleurs,

pour la plupart, des plus hauts princes du royaume? Ils avaient une cour autour d'eux, composée des plus brillants gentilshommes et des plus éclairés, qui donnaient mouvement aux intelligences.

On remarque dans la vie des peintres d'alors une agitation incroyable. Paris ne dominait pas violemment les provinces; il n'offrait pas aux artistes d'école constituée et attirante; chacun se façonnait dans le coin où il était né; il y créait quelques œuvres qui le faisaient connaître hors de sa ville. Le mandait-on à Paris, il y venait déposer un travail, puis il s'en retournait dans sa province natale où il prenait femme, et se bâtissait un logis. Il pouvait faire dix fois le voyage de Paris, mais toujours son pays et les siens le rappelaient. Chemin faisant, il s'arrêtait dans une abbaye ou dans un archevêché et on lui donnait à peindre la vie d'un saint en dix tableaux. Mais un beau matin, après trois ans de halte, il repartait pour sa ville, et s'en allait accrocher son dernier tableau aux murs de la même église pour laquelle il avait entrepris, trente ans avant, sa première peinture. Ce fut sans doute en un pareil voyage que Quintin Varin d'Amiens, passant vers 1610 par le pays des Andelys, donna les premières leçons à Nicolas Poussin, enfant de quinze ans, et des mains de ses parents le livra à la peinture. Il faut lire dans Félibien, comme modèle d'une honnête vie de peintre provincial en France, ce qu'il raconte de Jean Mosnier de Blois.

Puis il y avait les peintres et les écoles d'une certaine ville, les Lenain à Laon, à Reims Nanteuil et Regnesson, à Nancy Callot et Deruet. Cette terre de Lorraine, qui a baptisé Claude

Gelée, a été de tous temps une vigoureuse nourrice pour les arts. La petite école de Metz n'en est-elle pas de nos jours un heureux rejeton?

Plus considérable que ces écoles du nord, fut la très-nombreuse école du midi, l'école provençale, dont les œuvres remplissent comme un musée l'église de Sainte-Marthe, à Tarascon : les Mignard d'Avignon, les Vanloo, les Sauvan, les Parrocel, les Vien, auxquels il faut joindre, sans ordre ni date, Fauchier, Michel Serre, Puget, Faudran, Pinson de Valence, Levieux de Nîmes, Manglar, précurseur et maître de Joseph Vernet, Lacroix et Henri, ses deux suivants, tous peintres de valeur, qui ont eu sur la peinture française une très-grande et très-directe influence. Leurs brillants et abondants tableaux encombrent la Provence entière et la partie du Languedoc la plus rapprochée. A Avignon commence, pour bien dire, l'empire de la peinture italienne, car l'école dont je parle en est tout au moins la fille aînée. Le plein soleil, éclairant vif et net les moindres chapelles des églises de ce pays, y donne vie à une multitude de cadres, non pas tous du même âge, mais reconnaissables aisément de même famille, à un coloris doux, frais et fin; et c'est ce coloris plus fin et plus délicat peut-être que celui des Bolonais et des Génois d'où il venait, mais moins solide, qui remonta vers Paris avec les Parrocel et les Vanloo, et s'y substitua aux âpretés grossières de la palette de Lebrun. En se mariant à la verve septentrionale de Watteau et de Jouvenet, ce coloris de l'école de Provence a formé les plus beaux tons et les plus suaves du dix-huitième siècle. La généreuse école du midi, riche,

féconde, vivace, n'a pu être éteinte que par la dissolution des provinces; elle mourut, il y a quelques années seulement, à Arles avec Réatu le peintre de mythologies, à Aix avec Constantin le paysagiste; il n'en reste plus en ce département qu'un goût et une curiosité assez généraux pour les œuvres de tant d'habiles artistes, qui vont néanmoins, je l'ai dit, se dégradant, se dispersant. La noble passion qu'a montrée M. Thiers pour les beaux-arts, et particulièrement pour la belle sculpture, n'est-elle point née des merveilles qu'enfant et jeune homme il a vues dans Aix? les statues, les bas-reliefs, les prodigieuses ciselures de Pierre Puget, de Christophe Veyrier, d'Antoine Duparc, de Toro, de Chastel, de Chardigny, n'ont-elles point mille fois assiégé son souvenir? Mais Paris enfin ayant absorbé toute la force et toute l'intelligence du royaume, l'école d'Aix, transformée dans les derniers temps, est venue se fondre dans la grande école parisienne; M. Granet et M. de Forbin, élèves du paysagiste Constantin, et Clerian le fils, élève de M. Granet, ont été les hommes de ce dernier mouvement. Suivant une attraction pareille, Lemonnier, Géricault et Court [1] sont venus confondre dans la même nouvelle école française, le génie normand personnifié autrefois par Jouvenet et ses neveux.

Oui, il y avait un génie normand, et Jouvenet en a été la parfaite incarnation. Jouvenet n'avait pas vu l'Italie comme Poussin; il avait appris son art à Rouen, dans l'atelier de son père. Ses modèles furent des Normands, et il n'a jamais fait

[1] J'entends l'auteur de *la Mort de César* et du *Boissy d'Anglas*.

circuler dans les veines de ses saints et de ses apôtres que du sang normand. Les femmes que Jésus chasse du temple sont des fermières cauchoises, celles qui emportent le poisson de la pêche miraculeuse sont des Dieppoises; ses anges ont la sveltesse et l'élancé des jeunes garçons de Normandie; sa couleur même est normande, l'air qu'on respire en ses tableaux est de l'air normand. Mettez un Rubens auprès d'un Jouvenet, chacun d'eux indiquera parfaitement la différence des deux races, du peuple de Normandie et du peuple de Flandre; il apprit tout cela aux Restout, qui le comprirent à merveille; le côté provincial est même leur beau côté. Jouvenet n'ayant pas à se préoccuper de telle ou telle manière italienne, fut naturellement un grand coloriste, un coloriste du nord, et très-original à côté de Rubens; il fut même, à vrai dire, le seul peintre original, en France, du temps de Louis XIV. Tous ces mérites lui vinrent peut-être de ce que tout simplement il comprenait et traduisait le caractère de sa province : entreprenant, facile, plaisant, vigoureux, indifférent, abondant et ami des belles couleurs, comme tout enfant d'une nation de navigateurs. Ce mot facile à s'expliquer par les rêves, les récits brillants et dorés des mariniers aventureux, est appuyé par tous les faits connus : Tyr et Sidon inventèrent la pourpre. Autant en Italie d'écoles coloristes, autant de ports et de races marines : les Vénitiens, les Napolitains, les Génois. Murillo voyait remonter à Séville les vaisseaux des Indes; dans le nord, Anvers et Amsterdam. Les Anglais n'ont jamais pu être que coloristes (*coloristes exaspérés*, a écrit admirablement Baudelaire Dufays). Enfin, dans le temps

dont je parle, la France ne connut que deux grands maîtres qui colorassent leurs œuvres, Puget de Marseille et Jouvenet de Rouen.

Un phénomène assez curieux, quoique à peine sensible, qui s'était manifesté dans la littérature normande, s'est reproduit naturellement dans la peinture de la même province. Malherbe avait plus de fini et d'ingénieux, mais Corneille avait plus de force; Segrais et Sarrasin, Bas-Normands, avaient eu pour le moins autant de délicatesse que Fontenelle, le Rouennais, mais celui-ci avait eu plus d'élan et d'étendue. De même entre les peintres de Caen et ceux de Rouen, l'on remarque une différence de tempérament analogue à celle des peintres flamands et des hollandais. A Rouen, largeur et hardiesse d'ordonnance dans les compositions, et aussi même goût de famille pour l'ensemble et le choix de certaines couleurs : les Jouvenet, les Restout, Deshayes, Lemonnier, jusqu'à Gericault. A Caen, amour du détail et de la finesse ingénieuse : y sont nés Blain de Fontenay, le peintre de fleurs; Robert Tournières, l'imitateur de Gérard Dow et de Metzu, et enfin Malbranche, le peintre de neiges. — Il ne convient point sans doute d'outrer de telles remarques, mais il ne faut pas non plus oublier que de la combinaison et du travail de tous ces caractères provinciaux s'est conçue et nourrie la glorieuse Ecole Française de notre siècle.

Nommons donc et dessinons la figure des peintres qui ont en leur temps illustré, et par suite, animé de leur esprit chacune de nos provinces. Dessinons-la même en d'assez grandes proportions, à la manière de ces mémoires historiques, ba-

vards peut-être, mais que l'histoire ne saura que trop sèchement raccourcir. D'un homme connu, l'on peut rappeler la biographie en quelques lignes ; sur celui que l'on veut faire connaître, il faut s'étendre. Disons haut que Paris est, depuis 1789 seulement, la pensée entière et exclusive de la France, et que sous Louis XIII, où tant d'émotions séditieuses des provinces inquiétèrent Richelieu, il y aurait folie à nier la vie et l'intelligence provinciale. Paris, dans la première moitié du XVIIe siècle, n'avait certes pas de meilleurs peintres que la Provence ; Paris, dans le XVe et le XVIe siècle, avait-il des maîtres verriers comparables à ceux de Normandie [1] ? L'histoire, qui est une science systématique malgré elle, a toujours eu des tendances beaucoup plus unitaires que la réalité. — Admettons enfin dans cette galerie des oubliés (avec réserve sans doute, mais on ne les en peut rejeter justement), ceux qui nés en province, et y ayant travaillé, y revinrent après avoir cherché fortune à la cour ; ceux, vous m'entendez, qui n'avaient pas perdu l'esprit de retour.

Où retrouve-t-on les œuvres des peintres provinciaux de

[1] Relevons la déplorable méprise de ces gens qui font commencer l'histoire de la peinture primitive en France à Jean Cousin ou même à l'arrivée du Primatice. Qu'était-ce donc que cet art des verriers qui a rempli nos cathédrales du Nord d'incomparables chefs-d'œuvre, bien supérieurs pour le coloris, la naïveté et même le dessin à la plupart des tableaux des plus fameux maîtres d'Italie? La France avait épuisé là, sans paraître s'en douter, un immense génie de peinture. C'est peut-être ce qui a rendu, pendant les cent années qui suivirent, notre royaume inerte à la peinture ordinaire. Les tableaux appliqués aux murs de nos cathédrales souffrent affreusement du voisinage des superbes compositions que le soleil fait flam-

l'ancienne France? Dans les vieux hôtels, dans les églises, trop rarement, hélas! dans les musées des villes qu'ils ont décorées. Tout art dans son origine a été pour les peuples qui le mirent en usage, l'objet d'un respect profond ; poésie, musique, peinture, sculpture, imprimerie, furent comme sanctifiés par les inventeurs, qui en consacrèrent à Dieu les premiers et les plus savants essais. Les premiers peintres, ne considérant leur art que comme idéaliste, demeurèrent longtemps peintres religieux seulement, et longtemps ils hésitèrent avant de rabaisser leur pinceau à la représentation de l'homme et de ses entourages vulgaires. De là, pour les cathédrales, les peintures les plus pieuses et les plus sublimes; de là, pour les murailles et les plafonds des anciens palais, les allégories les plus grandioses. Et puis dans les provinces, autrefois comme maintenant, le vraiment utile, le vraiment honorifique, bornait les services que l'on demandait au génie de l'artiste. Quand un riche président de parlement avait fait peindre un tableau pour sa chapelle, un panneau pour son hôtel, et son portrait en robe rouge, il remerciait le maître, et le prenant par la main, le conduisait chez son voisin. On n'a connu que fort tard les tableaux de cabinet dans la plupart de nos provinces [1].

boyer en les traversant; les chapelles gothiques de notre Normandie n'ont pas besoin de peintures à l'huile ; si on leur en impose, la lumière sombre ou bariolée les maltraite.

[1] En disant tout à l'heure que le génie de la peinture avait remonté du Midi vers Paris, et s'était enfermé dans son enceinte, je n'ai point dit qu'il se fût posé un moment sur les toits de Lyon; à peine faut-il prendre pour

Tout était donc scellé aux murailles des couvents et des hôtels, quand éclata la révolution française. Mais elle, violente et aveugle en son impiété, secoua et effondra ces murailles, et en jeta les ornements par les fenêtres; les ramassa qui voulut ou qui osa. La République même eut quelque regret; une commission parcourut en son nom les provinces, et rapporta dans les combles du Louvre plusieurs pauvres toiles dépareillées. La terrible bourrasque une fois passée, ce qu'on recueillit encore gisant à terre, trouva un refuge dans les musées municipaux, dont venait de surgir à cette occasion la bonne pensée. C'était un généreux hospice ouvert à de malheureux chefs-d'œuvre sans asile, et qui paraissant ne devoir plus édifier le chrétien, allaient du moins exciter et instruire l'artiste. Les musées municipaux se composèrent donc d'abord des peintures et des sculptures sauvées du sac des églises, monuments civils ou même habitations nobles. Cette collection primitive est pour nos recherches la plus considérable. S'y adjoignit bientôt et l'effaça par malheur la part qui échut aux départements du magnifique butin de la conquête de l'Italie. Nos musées, enflés d'orgueil par les Rubens et les Pérugin, eurent honte de leurs humbles peintres nationaux, et distribuèrent, en garde, aux églises rouvertes, sans choix, presque sans conditions, d'excellentes toiles qui ne demandaient qu'un jour public pour être aimées et vantées. Je ne dis point qu'il ne fallût pas rendre certains

son ombre la patiente et froide école de Lyon, ville en tout manufacturière.

tableaux aux églises. Quelques-uns leur appartenaient qui avaient été composés et peints pour elles, sur des sujets désignés. Il y avait une aussi cruelle injustice à les priver de ceux-là, qu'il y en eût eu à tirer un saint d'une niche de leur façade, ou bien à décrocher une de leurs verrières. Mais les tableaux indifférents, mal suspendus entre deux ogives, comme beaucoup l'étaient certainement, les œuvres uniques et magistrales de tel artiste du cru, il les fallait réserver soigneusement et les enchâsser, et leur préparer la plus douce et la plus juste lumière. Ainsi a-t-on fait à Marseille pour les peintures du Puget, ainsi aurait-on dû faire à Aix pour les Fauchier et les Levieux, ainsi à Rouen pour les Saint-Igny. L'Italie et l'Allemagne reprirent en 1815 quelques-unes de leurs toiles à elles; depuis, le vide de ces toiles sur les parois de nos musées a été recouvert par les dons des rois et des ministres; il l'eût été mieux, je crois, par les exilés que j'ai dits.

Le devoir des conservateurs des musées de province est désormais de signaler et de garder les œuvres des maîtres de leur pays; de veiller à ce qu'ils ne se perdent point dans les collections particulières, surtout à ce qu'ils n'en sortent pas et ne s'en aillent courir les autres contrées, où leur nom inconnu les ferait mépriser sottement; enfin ils devront employer toute ressource pour les acquérir à la galerie de leur ville. Nous avons tous à travailler à l'histoire et à la glorification de la peinture française : les conservateurs municipaux peuvent beaucoup pour elle. L'idée généreuse est enfin venue de former au Louvre un musée de l'ancienne école fran-

çaise ; mais sans l'étude bien éclaircie du génie pictural des provinces de France, ce précieux musée est impossible. Ceux qui en ont la tâche ne peuvent, avec le meilleur vouloir, rien édifier de complet ni de rationnel, si ceux qui gardent et connaissent, si ceux qui recherchent et jugent, ne leur viennent de toutes parts en aide.



FINSONIUS.

FINSONIUS.

Finsonius est un ancien peintre qui a joui d'une juste gloire dans toute la Provence, de 1610 à 1630. Son mauvais destin l'a laissé depuis également ignoré de la Belgique où il naquit, de l'Italie où il étudia, et de la France où il laissa ses œuvres. Il s'appelait Louis Finson ou Finsonius, natif de Bruges. Ses tableaux portent presque tous, suivie de l'année de leur composition, cette signature : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis.* Son histoire, que personne n'a pris soin d'écrire[1], ne se peut appuyer sûrement que sur les dates et sur quelques traditions : un peintre dont la mémoire du peuple a gardé le nom ne saurait être un peintre ordinaire.

Finsonius était donc né à Bruges vers l'an 1580; la grande école d'Anvers ne s'ouvrait pas encore, et les menus préceptes qu'il put recueillir de ses premiers maîtres se fondirent vite dans les brûlantes leçons du Caravage. Mais ce qu'il n'oublia point, ce furent les vieux peintres de sa ville, dont il avait vu

[1] De tous ceux qui ont écrit à Paris sur son art, la Fontaine est le seul qui ait cité Finsonius dans son *Académie de la peinture* (1679), parmi les peintres d'Allemagne et du Pays-Bas. Tous les noms sont défigurés dans ce petit livre, et il l'appelle *Louis Vinson.* Qui avait apporté ce nom à l'oreille de la Fontaine? Était-ce le vent de Belgique ou le vent de Provence?

durant toute son enfance les pieuses et simples images; il ne se voulut défaire non plus de la rude naïveté des gens de son pays, et là où il put, il la marqua ; et cette marque est le charme de ses peintures.

Finsonius n'avait pas plus de vingt ans, je suppose, quand il abandonna Bruges et la maison de sa mère pour suivre, comme tant d'autres de sa province, le chemin de l'Italie. C'est à vingt ans qu'il est bon de voir Rome, c'est à vingt ans que cette grandeur nous pénètre jusqu'aux os.

En ce temps-là déjà, et depuis longtemps, Rome, l'Italie étaient pleines de peintres parlant toutes les langues de Babel, et qui, de tous les points de l'Europe, s'en venaient admirer les prodiges des maîtres du grand siècle qui s'achevait, et travailler dans cet air plein de leur souffle. Les Espagnols s'empressaient à Naples leur ville; les Français, les Hollandais, les Flamands, les Allemands se répandaient de Venise à Rome, dans toutes les cités, dans toutes les campagnes; ils étaient mêlés et confondus, sans distinction de génie ni de patrie, plus nombreux que les dessinateurs italiens eux-mêmes, les pressant, les étouffant, et menaçant d'emporter dans les autres pays les secrets de l'art et sa souveraine richesse. Déjà ils les enseignaient ces secrets : Guido Reni prit des leçons de Denis Calvaert. Cependant les peintres dispersés dans ce pays illustre étaient pour la plupart sans guide. Tous, Italiens et Tudesques, se morfondaient à suivre de mortes traditions, à scruter des modèles impénétrables. Alors parut le Caravage, — ce terrible révolutionnaire, ce sombre et inexorable Michel Ange de Caravage, homicide, haïsseur, sauvage, qui écrasa et conspua toute école et toute manière, rénovateur inattendu et brutal, qui étudia la nature avec la furie de son tempérament, et ne la voulut connaître que dans sa forme abrupte. Cet homme tomba dans la peinture comme une pluie d'orage ; il bouleversa cette terre usée, et du même coup la féconda. Il rajeunit la vieille tradition romaine ; il partagea les Bolonais, il créa l'école de Naples ; ses élèves furent de tous

les pays. — Qu'est-ce qu'une peinture, s'était-il dit, où ne vivent ni le grand ni le vrai, ni le corps ni l'esprit, ni l'amour ni la haine? Et il avait enfermé ses rudes personnages dans de mornes ténèbres, où il laissait tomber sur eux quelques lueurs vivaces et puissantes. A la vue de cette *chair broyée*, une sorte de frénésie s'empara de tout ce peuple de manieurs de brosses. Jamais peut-être en Italie si grand cri ne s'était élevé; c'est l'Annibal Carrache, le prince des Bolonais, qui l'avait proclamé, que celui-là broyait de la chair. Le Guide l'étudia, le Guerchin l'observa, Manfredi le copia. Notre Moïse Valentin a été le plus grand de ses disciples. Claude Vignon et Simon Vouet, et le Bourguignon, l'ont suivi chez nous, et j'ai idée que le grand Poussin, tout en le honnissant, a quelquefois regardé son coloris.

Mais aux temps même du Caravage, les Flamands étaient plus nombreux que nous en Italie, et aussi aucun maître ne leur convenait mieux que celui-là. Comme il ne recherchait ni la grâce ni l'élévation des types, ils comprenaient mieux sa valeur. Son style ne passait pas l'intelligence de leur nature. Sa vérité âpre et presque grossière, et l'énergie incalculée de sa lumière et de son coloris, les appelaient à lui. Gérard Honthorst resta le plus fameux de ces Flamands. « Les imitateurs du Caravage, dit Lanzi, le perpétuèrent longtemps; mais ayant beaucoup travaillé pour des personnages obscurs, la plupart sont demeurés ignorés. » Et ailleurs : « L'école du Caravage, ou, pour parler plus exactement, la foule de ses imitateurs, s'étant prodigieusement accrue après sa mort, elle ne compta pas un seul mauvais coloriste; cependant on lui reproche sévèrement d'avoir négligé le dessin et les convenances. » Ces deux phrases sont toute la vie de Finsonius; la première raconte sa vie, à cela près que ses protecteurs ne furent pas gens si obscurs; la seconde juge son œuvre, à cela près qu'il fut grand anatomiste.

Finsonius arrive en Italie, jeune, vaillant, mal dégrossi encore, la main docile, et la tête prête à tout recevoir. Il ren-

contre à chaque carrefour de Rome ces frénétiques régénérateurs de la peinture, et l'ivresse commence à lui monter au cerveau. Un Belge, buveur de bière, devait hanter volontiers le cabaret; il y trouve le Caravage, qui y pérore avec les siens, qui fait poser les bouquetières et les chanteurs ambulants. La nature de Finsonius, simple et point raffinée, s'éprend de cette manière, et il s'y livre tout entier avec foi et avec passion. Je compte qu'il étudia ainsi sept ou huit ans. Mais voilà le Caravage, vagabond et violent, qui s'en va à Malte, laissant son école à l'aventure. Il meurt, et déjà elle s'est dispersée, et toutes les villes de l'Italie s'en trouvent encombrées. Chaque petit pays de cette Lombardie où était né le maître, comptait plusieurs de ses élèves. Il n'y avait pas jour à vivre dans Rome, ni du haut en bas de l'Italie; — plus rien à y apprendre; — Finsonius repassa la mer. Il était sans doute venu par l'Allemagne; c'était le chemin qu'on suivait alors, ou du moins que suivit, vers le même temps, Henry Goltzius. Au retour, Finsonius prit la voie de mer, et le vaisseau l'amena à Marseille. Mais les grosses villes de commerce qui ne sont pas des républiques aristocratiques, comme Gênes ou Venise, ne procurent pas grandes ressources aux peintres. Il faut, outre la richesse, un certain loisir qui permette l'exercice de ce noble goût. Finsonius eut hâte de venir à Aix, où vivait toute l'aristocratie puissante de Provence, avec les pompes de son parlement et tout ce concours d'illustres personnages qu'elle enfermait alors, plus nombreux et plus illustres qu'en aucune ville de France. Les trois grandes lumières du royaume s'y trouvaient dans ce temps-là réunies : Malherbe, Duvair et Peyresc.

Il est assuré par la tradition que Peyresc fut à Aix le premier patron de Finsonius. — Peyresc avait voyagé en Italie, en Angleterre et en Allemagne, de 1602 à 1607. Il fit grand bruit à Rome, et y connut, quoique très-jeune, de très-éminentes personnes; car c'était un nouveau Pic de la Mirandole. Il n'est pas impossible que là-bas Peyresc, qui faisait

essiner tous les objets qui intéressaient sa savante curiosité, se soit servi de la main de ce pauvre Flamand de son âge, qui devait rechercher toute besogne et qui sans doute n'estimait point cher son travail, et l'ait engagé à passer au retour par Aix, où il le voulait occuper. Il avait d'ailleurs tous les jours besoin de dessinateurs « pour représenter les objets dignes d'attention, » et ainsi il était le premier Mécène de ceux qu'il trouvait à sa portée. « Peyresc nourrit des peintres, dit Requier, et se procura divers tableaux dont il savait aussi bien le prix que qui que ce fût. » — Mais voilà mieux : — Il se donnait grande peine, depuis son voyage en Italie, pour rassembler dans une galerie de sa maison d'Aix tous les portraits des hommes les plus fameux alors dans les sciences. C'étaient Grotius, Saumaise, Pierre Pithou, Bignon, de Thou, Casaubon, Malherbe, Duvair, Scaliger, Pinelli, Desportes, Barclay, Camden, le nouveau pape, les cardinaux Barberin et Cobellutio, et d'autres amis. Beaucoup de ces portraits étaient donnés à Peyresc par les personnages eux-mêmes, mais un plus grand nombre étaient copiés, par les mains les plus habiles qu'il se pût procurer, sur des originaux obtenus à grande peine. Ce fut certainement d'abord pour cette besogne qu'il *tâcha d'accaparer* Finsonius, et il est vrai qu'il ne pouvait mieux rencontrer. — Dans ce travail sur les peintres de province, et en parlant de la manière dont Peyresc patrona et employa ceux de sa ville et de son temps, je ne crois pas qu'il faille omettre ce nom et cette note : « Quant à Fredeau,— écrit, de Beaugencier, Peyresc à Bourrilly,— qui dit avoir vu travailler le sieur Antoine Vandyk, il faudra tâcher de l'accaparer... Je n'ai encore pu retirer de lui autre chose que le portrait de quelques citrons et bigarrés d'espèces singulières, étant si échaudé du côté de Toulon, qu'il n'y a pas moyen de le gouverner. Les PP. capucins de Toulon le font travailler autant qu'il en a envie. »

Peyresc avait lié amitié étroite avec Rubens ; ils avaient échangé leurs portraits, et ils s'écrivaient à propos d'in-

scriptions antiques des lettres interminables. M. de Saint-Vincens, qui avait fait une étude spéciale de la correspondance de l'illustre savant, a noté dans sa *Description des antiquités, monuments et curiosités de la ville d'Aix (Bouches-du-Rhône)*, cette phrase de Peyresc à Rubens : « Notre Finson peint avec de bonnes couleurs, il dessine bien, ses personnages sont épais et lourds, il n'y a pas de noblesse, mais l'expression dans ses physionomies plaît. » Le président de Saint-Vincens s'en fiait entièrement à sa prodigieuse quoique inexacte mémoire. Mais sa mémoire lui peut-elle avoir dicté seule cette précieuse phrase ? La date de cette lettre aurait de l'importance pour les biographies de Finsonius. Ce *notre Finson* peut vouloir dire ou que Rubens, étant en Italie, avait connu Finsonius et l'avait recommandé à Peyresc à titre de compatriote, — ou que Peyresc l'avait présenté à Rubens, lorsque ce dernier passa à Aix, — ou simplement qu'ils s'étaient quelquefois entretenus, dans leurs lettres, des travaux de Finsonius et de l'emploi qu'en faisait Peyresc. Pourtant le jugement qu'il fait de son talent est si général, qu'on penserait que c'est le premier qu'il formule.

Dois-je l'écrire ? — c'est une idée enfantine — j'ai remarqué, dans une vue de Bruges, une tour de cathédrale semblable à celle de Saint-Sauveur à Aix. Peut-être cette ressemblance de clocher ne fut-elle pas pour rien dans le goût que prit pour Aix Finsonius, homme extraordinairement sensible à tout ce qui lui rappelait sa ville natale. Eh ! souvent en faut-il davantage ? Le souvenir de son pays agissait passionnément sur ce rude cœur. Et dans quelle autre cité lointaine avait-il rencontré tant d'excellentes peintures de ses vieux maîtres brugeois ? Elles remplissent, on ne sait comment venues, toutes les églises d'Aix. Il fut bien aise d'y pendre, lui aussi, quelque tableau signé de ce titre : *Belga Brugensis.*

Voici mon Finsonius établi dans Aix. Maintenant jugeons ce qu'il y va peindre.

La première toile datée est la *Résurrection de Notre-Seigneur*, que l'on voit dans l'église Saint-Jean. Au bas, à droite, en un coin, sont les armes de la famille de Gaillard, et au-dessous de l'écusson est une petite carte portant pour légende : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit anno* 1610. — Cette famille de Gaillard n'était point originaire de Provence. Le donateur de la *Résurrection* et l'un des premiers protecteurs de Finsonius, était Pierre de Gaillard, fils de Gilles de Gaillard, seigneur de Lonjumeau. Pierre se retira en 1595 en Provence, où il acquit la terre de Ventabren, en conséquence du don de prélative que lui en fit le roi pour les services de ses ancêtres ; il fut trésorier général des états de la province et commissaire ordonnateur général de toutes les troupes de Provence. Il se maria en 1619 et fut député deux fois auprès du roi par les états de la province, dont il obtint la confirmation des priviléges. Les six enfants de Pierre de Gaillard perpétuèrent cette famille distinguée, qui existe encore, non plus à Aix, mais à Marseille. — La *Résurrection* est, des peintures de Finsonius, celle où l'on sent de plus près l'école du maître. Des reîtres, des condottieri, comme on les voudra nommer, gens de mauvaise mine quels qu'ils soient, sont couchés par terre la salade en tête et dans leur harnois complet ; ce sont de bonnes armures du temps, bien polies, bien attachées. Dans la nuit, ils ont formé un cercle pressé à l'entour du tombeau : le Christ en sort drapé dans son blanc linceul, portant à la main le guidon de sa victoire. Il n'y a que lui d'éclatant dans cette obscurité ; sa draperie est simple et belle, sa pose divine ; mais dans la composition il y a quelque chose d'inexpérimenté, qui donnerait bien à juger que Finsonius n'avait pas encore beaucoup travaillé de lui-même. La confusion n'est pas adroite ; la perspective semble vicieuse ; les raccourcis sont téméraires, mais impossibles. Cependant la touche est habile ; le luisant de peau dans la personne du Christ est d'une vérité excellente. Les vagues rayons tombant sur les épées et les cuirasses des gardes qui s'éveil-

lent, produisent un effet très-sûr. Caravage aimait tant ces éclairs des armes dans l'ombre! Si ce tableau était rafraîchi par la moindre toilette, celui des veilleurs qui se soulève flamberge nue, sur le premier plan, à gauche, sortirait véritablement de la toile.

Le bon et tout obligeant M. Roux-Alpheran, qui n'ignore rien de ce qui touche sa ville, et qui offre avec une grâce si parfaite sa science aux ignorants, garde chez lui, à titre de cadre de famille, et de temps immémorial, une importante étude de Finsonius, un *Saint Sébastien* que je placerai dans cette première époque. Il est à observer que, grâce à la foi qu'il eut en son Michel Ange et par ferveur pour sa loi, les sujets chrétiens que nous avons de Finsonius, bien que des traits de douceur se retrouvassent naturellement en beaucoup de ses figures, ne présentent qu'épidermes froidis, que carnations retirées par la mort récente, soit victorieuse, soit vaincue; que lèvres saignantes et gonflées de blessures.—Dans un bois plein d'ombre profonde et où l'on distingue à peine sur le premier plan un peu de branchage noir et de grandes herbes mêlées, Sébastien a été comme crucifié à deux arbres voisins. Il est grand, bien délié, vigoureux; les attaches ont été serrées au milieu des bras; les flèches des impies se sont fixées dans son corps et dans ses cuisses; il s'est soutenu debout quelque temps, et le sang a coulé le long de sa jambe; puis la tête est tombée en avant, le corps s'est affaissé, le sang s'est fait une autre trace, et maintenant la masse inanimée demeure suspendue par les liens qui retiennent ses bras. On gagerait que Finsonius a suspendu un mort dans cette pose; mais sa peinture est plus triste à voir qu'un mort véritable. Sur un fond d'une verdure sombre, impénétrable, cette grande académie d'un beau dessin, mais entièrement du même ton, d'un pâle mat, cru, sur laquelle roulent trois gouttes de pur sang rouge, saisit les yeux et l'esprit d'une impression étrange. Cela ne ressemble qu'aux moines torturés de Zurbaran. — Finsonius reproduisait volontiers le même

sujet; un autre *Saint Sébastien*, plus magnifique, est sorti, m'a-t-on dit, du pays d'Aix, il y a quelque quinze ou vingt ans.

Chez M. le chevalier d'Agay se trouve en ce moment le portrait d'un jeune gentilhomme attribué à Finsonius, véri table peinture d'un grand artiste, d'une franchise rude et d'une sûreté prodigieuse d'effet et de couleur. Le costume, la fraise et la coiffure de ce gentilhomme me le font remonter à ce temps de 1610. Il est à croire que de l'œuvre de Finsonius, si considérable en nombre, ces pièces ne sont pas les seules qui datent de son premier séjour.

Mais voilà qu'en 1612 il est à Naples. Qui l'y a appelé? Ou une amitié, ou son humeur ardente et voyageuse, ou une juste idée d'étude et de perfection, en venant se retremper dans cette source vitale de Naples, vrai foyer de l'école de son maître, et encore chaude de ses dernières leçons. Quand il se voit à six cents lieues de sa vieille ville natale,—il avait, sous sa rudesse, un tendre et noble cœur, ce Finsonius, — au lieu de se repaître, comme il était venu pour le faire, de chairs vives, écorchées et pantelantes à la façon de l'Espagnolet, il lui prend je ne sais quel souvenir mélancolique de la patrie. Il revoit en rêverie les scènes sacrées de Van Eyck, les visions naïves et pieuses des anciens Brugeois. Il peint une *Salutation angélique*, gracieuse, suave, perle de sa pensée. Il repousse ces figures grossières et sans dévotion que son maître lui avait enseignées; il cherche des traits purs, droits, chastes, des accessoires virginaux, des fleurs; il rassemble tout ce qu'enfant il a vu dans ces merveilleuses images des bons vieux Flamands. C'est, avec le portrait de sa mère, son inspiration la plus sainte, la plus achevée, la plus douce au cœur. L'ange, à chevelure rousse et retroussée, est revêtu d'une longue robe blanche dont les plis cassés et miroitants tombent sur ses pieds tout à fait à la manière gothique; les manches en sont fort larges et resserrées en haut par un bracelet de diamants et d'or. A ses épaules sont de

grandes ailes blanches. Il bénit de sa main droite, et de la gauche tient un beau lis. Entre la Vierge et l'ange est une table couverte d'un grand tapis à fleurs, très-riche, très-lourd, et balayant de ses franges le dallage de marbre; sur un pupitre y repose le livre de prières, et auprès, dans une verroterie très-légère, trempe une petite fleur rouge. La Vierge est de l'autre côté, à genoux sur un coussin. Ses formes sont, suivant le gothique, allongées, étroites et plates; les mains sont déliées et fines. Sa robe, traînante, est rouge; le manteau bleu est posé sur ses épaules. Sa tête est enturbannée de voiles. A droite tombent les draperies vertes du baldaquin. La colombe sainte est en haut au-dessus de la table; et au-dessous des franges de cette table qui tient le milieu du tableau, car aussi grande est la simplicité, aussi grande est l'harmonieuse symétrie, est tracée la signature : *Lodovicus Finsonius fecit in Neapoli anno* 1612. Cette précieuse peinture, qui demeura longtemps oubliée et comme ignorée sous sa poussière dans un coin du séminaire d'Aix, fut enfin décrassée un jour, et transportée au pavillon Lanfant, maison de campagne des séminaristes. — Finsonius paraît avoir aimé entre tous ses tableaux cette *Salutation* peinte à Naples en souvenir de Bruges; car se trouvant deux ans plus tard à Arles, il en refit lui-même une copie, mais de plus grande dimension, que j'ai découverte dans une chapelle de l'église Saint-Antoine; — et une autre copie encore, laquelle, suivant ce qu'on m'a rapporté, a été donnée par M. Magnan de la Roquette aux RR. PP. Jésuites d'Aix. Et enfin dans cette ville on retrouve, faites par d'habiles peintres postérieurs, des imitations de la *Salutation angélique* de Finsonius.

En 1613, Finsonius a repassé la mer; il est à Aix. Ce séjour à Naples, la ville d'Italie où un élève du Caravage se trouvait en meilleur air, lui a profité. Quand il se présente de nouveau en Provence, il est dans toute sa force, il peut tout entreprendre, et ce qu'en cette année seule il a entrepris semble un prodige.

Le tableau par lequel il est le plus connu dans Aix représente l'*Incrédulité de saint Thomas*. C'est une pièce très-considérable, et ses déplacements et ses vicissitudes montrent le cas qu'on en a fait en tout temps. « Non guère loin de cette église (du second couvent de la Visitation), dit de Haitze dans son livre des *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, l'on voit, dans l'autre chapelle des pénitents blancs, un tableau du Flamand Louis Finsonius, de Bruges, qui est au principal autel. Le sujet est lorsque saint Thomas enfonça sa main dans le côté ouvert du Sauveur, par son commandement, pour l'ôter du doute où il était touchant sa résurrection, ce qui l'obligea ensuite d'en faire cette belle confession : *Dominus meus et Deus meus.* » — Cette chapelle était alors en grand crédit, puisque nous voyons là encore que Henry d'Angoulême, fils naturel de Henry II et gouverneur de Provence, celui-là même qui avait amené à sa suite François de Malherbe, gentilhomme de Caen en Normandie, avait été recteur de cette chapelle, et y avait laissé un grand tableau de ses armoiries. Quelques années avant la Révolution, le *Saint Thomas* de Finsonius se voyait au fond de la chapelle des Carmes; et enfin à cette heure il se trouve dans la cathédrale de Saint-Sauveur, sur l'autel qui est à côté de la chaire, et que l'on nomme communément *autel du peuple*, parce que c'est là que se font tous les offices de la paroisse.

L'*Incrédulité de saint Thomas* offrait à Finsonius le plus favorable sujet qu'il pût choisir. — Dix des disciples, — dix, car Judas s'est pendu et Thomas en ce moment n'était pas avec eux, — ont vu le Christ; ils l'ont reconnu avec une joie extrême. Il s'est entretenu avec ses fidèles. Thomas étant de retour, ils lui dirent : Nous avons vu le Seigneur, — et Thomas répondit : Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mes doigts dans les trous des clous et ma main dans la plaie de son côté, je ne le croirai point. Huit jours après, les disciples étant encore dans le même lieu, et Thomas se trouvant avec eux, Jésus vint, les portes

fermées, et, paraissant au milieu d'eux, il leur dit : La paix soit avec vous.—Il est nu comme au jour de la croix ; d'aucuns se prosternent et tous l'adorent ; mais il s'est tourné vers Thomas, et sa pose est pleine d'une pitié divine. L'incrédule déjà a mis un genou en terre et l'autre n'en est pas loin. Jésus lui prend le bras et lui dit : Portez ici votre doigt, et considérez mes mains ; approchez aussi votre main, et la mettez dans mon côté, et ne soyez pas incrédule, mais fidèle. Cette plaie du côté est si profonde que les doigts de Thomas s'y cachent en entier. Il est vaincu et touché de douleur ; et en même temps saint Jean et un autre disciple voisin lui reprochent son doute. Alors il dit : Mon Seigneur et mon Dieu ! Jésus lui dit : Vous avez cru, Thomas, parce que vous avez vu ; heureux ceux qui croiront sans avoir vu ! — Voilà la leçon faite au doute.

Toute cette scène est rendue à merveille par Finsonius. Sa composition est heureuse, sa tête du Christ est élevée, et celles des apôtres sont d'une bonne expression. Son Jésus, aux hanches larges, n'est pas un Apollon, mais un homme d'une belle nature réelle. Quant à ses disciples, ce sont des figures triviales et grossières telles que lui-même les avait choisies, de pauvres gens simples, tirés des bourgades ou des bords du lac où ils séchaient leurs filets. L'Esprit de Dieu n'est pas encore descendu sur eux en langues de feu. Ils ne parlent encore qu'un patois de Judée. Plus tard ils seront ces vieillards à peau ridée que Ribera et les Espagnols nous ont représentés prêts à tous les martyres, et enseignant de leur regard profond la bonne nouvelle qu'ils ont été appelés pour répandre. Avant la descente de l'Esprit, c'étaient des rustres pleins de foi et simples de cœur, épais de visage comme Finsonius les a faits. Quand les jours de la Pentecôte furent accomplis, ce furent des hommes plus puissants que des prophètes, et leur face et leur langage furent ensemble renouvelés. Les disciples qu'a peints Finsonius — tous les détails de son œuvre sont parfaitement observés, — ont les pieds pou-

dreux et les mains sèches et calleuses; leurs vêtements, hormis ceux de saint Jean, sont d'un tissu grossier. Ce dernier disciple, le bien-aimé de Jésus, est d'une mine par trop limphatique et pesante, et point du tout aquiline. On a peine à passer par-dessus cette laideur. La couleur de tout le tableau est d'une grande richesse et très-ferme, et le dessin, aidant ici le coloris, est d'une énergie et d'une vérité qui émerveillent. — Michel-Ange Caravage avait peint aussi un *Saint Thomas touchant les plaies du Christ;* mais la composition n'avait pas l'importance de celle de son élève, et son Christ n'avait pas même beauté. — Finsonius, justement satisfait de son œuvre, la signa avec grand détail, et non sans grand orgueil, j'imagine. Il écrivit, selon sa mode, qui était celle de toute cette école, sur une carte qu'il figura cachetée de cire rouge, au bas à gauche de la toile : *Ludovicus Finsonius, Belga Brugensis, fecit, Aquis Sextiis an° ∞* IↃIII. C'est par erreur du peintre que la date est de 1513 : il voulait écrire 1613. Au-dessous du millésime se trouvent trois lignes d'une écriture assez régulière, mais que je n'ai pu entièrement déchiffrer. Pourtant j'en ai assez lu pour grandement étonner le lecteur. Se fiant sans doute sur cela qu'il était le seul Belge vivant à cet autre bout du monde, j'entends avec son goguenard ami Martin que nous verrons tout à l'heure, il ose tracer une inscription bonne à le faire brûler vif, laquelle commence par trois mots qui signifient : *le serviteur de Bacchus;* — deux mots plus loin vient fort clairement le nom de *Midas*, et dans ce grimoire, je ne démêle plus que le mot *pictura*, perdu au milieu des trois lignes. Voilà une inscription qui assurément a certain intérêt pour l'art; je la recommande aux paléographes plus habiles. Pour moi je ne comprends rien à une si effrontée folie.

Un petit tableau de Finsonius, non de ses plus importants, représentant *la Pentecôte*, a été transporté à Paris, pour y être vendu à vil prix, avec la collection de M. Magnan de la Roquette, chez lequel il était depuis longues années.

Finsonius s'était fait Provençal. Il avait peint ou il allait peindre tous les notables de la ville. Il recherchait les traditions les plus chères aux Provençaux. Or il en est une entre toutes qui est leur gloire sainte et leur religion la mieux observée : la Magdelaine et sa retraite dans leurs montagnes. Finsonius eut à cœur de peindre une Magdelaine. Mais ce disciple passionné de son maître se souvint tout d'abord de la Magdelaine, de la femme hâve et décharnée que Caravage avait dessinée expirant dans la prière. Une première *Magdelaine* avouée par Finsonius « *Ludovicus Finsonius fecit anno* 1613 » est entrée par une alliance dans la maison Ravanas. Une autre non signée et également attribuée à mon Brugeois se voit au musée de Marseille. Toutes deux ne sont positivement ni un Finsonius ni un Caravage. Finsonius n'avait point sous les yeux la toile du maître; il chercha dans sa mémoire la pose et les vêtements du modèle et l'idée du Caravage, et de souvenir il refit sa peinture. Regardant d'abord la *Magdelaine* de Marseille, on trouve que le Caravage est plus clair de ton, et le vase aux parfums, que Finsonius a supprimé ou a laissé perdre dans l'ombre, et la tête de mort, sont très-distincts. Chez le Caravage, la lumière arrive par la pleine entrée de la caverne; chez Finsonius, c'est un rayon vif qui pénètre par une crevasse, touche en glissant les arêtes de la croix de bois plantée dans le roc, et va tomber, avec des teintes bleuâtres, sur le cou, la poitrine et la figure amaigris, macérés et non pas secs, de la pécheresse mourante. La tête, un peu osseuse, est renversée péniblement et tournée vers le rayon lumineux dans lequel sa bouche ouverte va exhaler son âme. Un coude de la sainte est appuyé contre une table du rocher; les mains sont croisées, mais Michel-Ange les croisait en lumière égale. Dans le tableau de Finsonius, le poids de la main droite fait céder la gauche dont le revers se trouve alors dans le clair obscur. L'œil du Caravage est plus ouvert et plus mort que celui du Finsonius; les draperies de ce beau rouge brun, qui était la couleur préférée du Cara-

vage, diffèrent dans plusieurs plis; enfin les cheveux, châtain-roux, qui chez le maître ne passent que sur l'épaule droite, se divisent sur les deux épaules dans la toile de son élève. — La *Magdelaine* Ravanas diffère quelque peu de celle de Caravage et de celle de Marseille. Le fond est simplement noir; la composition est plus rétrécie qu'ailleurs et dégagée d'accessoires; la figure n'est pas la même : ici elle est plus jeune, mais sa face de mourante est plus sinistre; ses lèvres sont pâles et violettes; plus une goutte de sang dans ses mains livides et grises; la main gauche n'est pas tout à fait si renversée dans l'ombre; les cheveux tombent tous sur l'épaule droite; la draperie rousse couvre à demi la tête de mort; la draperie blanche est gauchement plissée, et rappelle certaines maladroites étoffes des portraits de Finsonius. Les jeux de lumière sur les traits de la tête renversée sont au moins aussi vrais qu'en aucune autre Magdelaine rappelée ou renouvelée du Caravage. Celle qui est à Marseille étant plus achevée que celle-ci et offrant plusieurs détails nouveaux, je la croirais postérieure en date. Cette invention du Caravage eut, à ce qu'il paraît, grand succès en Provence; on l'y retrouve fort souvent. Ce n'est pourtant, à tout prendre, qu'une très-attentive et horrible étude de nature morte, et, par malheur, d'une nature assez grossière. Qu'est-ce qu'une Magdelaine sans beauté, une Vénus osseuse et morte de faim? car on a dit que la blonde Magdelaine était la Vénus de l'art chrétien, et tous les peintres avant Caravage l'avaient voulu prouver.

Cependant Peyresc ne devait point laisser de repos à Finsonius, et le poussait vers les portraits, genre auquel il était si propre par sa nature. Celui de son glorieux patron ne fut assurément pas le dernier de ceux qu'il peignit. Un portrait de Peyresc par Finsonius existe chez M. le conseiller Fabri. Cette figure de Peyresc est d'une tristesse inexprimable, ridée, maigre, sèche et vieillie avant l'âge. Son grand col tombe sur son vêtement noir. Toute sa personne est négligée. Ses

joues sont tirées; sa barbe semble chétive, ses cheveux fins sortent en désordre de sa calotte; ses beaux yeux bleus, d'accord avec cette mine entière si intelligente, n'expriment que tristesse. On dirait que le savant vient de lire dans Salomon : Toute science n'est que vanité. Cet intéressant portrait, figure et fond, est d'une couleur non pas terne, mais terreuse. L'admirable figure de Peyresc était de celles qui ne portent point d'âge. Ce portrait par Finsonnius peut donc aussi bien avoir été peint en 1613 qu'en 1625. Pourtant il semblerait plus raisonnable de le croire exécuté à cette seconde époque, après que Finsonius fut revenu de Bruges. Peyresc fut nécessairement repeint une seconde fois par Finsonius dans la série de messieurs du Parlement. Claude Mellan d'Abbeville, le célèbre graveur, avait été des plus heureux protégés de Peyresc, qui l'envoya à ses frais étudier à Rome. Quand Peyresc fut mort, en 1636, Claude Mellan, reconnaissant des générosités de Peyresc, voulut graver une image de son bienfaiteur. Cette merveilleuse pièce porte la date de 1637. Elle ressemble si parfaitement à la peinture de Finsonius pour la tournure et l'expression, qu'il me paraît incroyable que Mellan n'ait point suivi cette peinture ou ne s'en soit point inspiré.

Peyresc n'avait point manqué d'introduire son protégé chez Bourrilly, chez Malherbe, chez Duvair; Malherbe dut plus tard l'introduire chez tous les siens, chez les Boyer, ses parents. Il était appelé et employé partout. Ce fut sans doute pour Peyresc qu'il peignit ce Duvair qui est conservé dans la bibliothèque d'Aix. Plus tard il en refit un autre plus important. Parlons des deux à la fois. « Guillaume Duvair, Parisien, dit de Haitze dans ses *Éloges historiques des premiers présidents du parlement de Provence*, fut premier président depuis 1599 jusqu'en 1616. La Provence perdit cet ange tutélaire qui la défendait de la corruption et du désordre, lorsque le roi Louis XIII le fit passer à l'exercice du garde-sceau de France, et de suite à l'évêché de Lisieux, où il est mort; mais sa mémoire a toujours vécu et vivra en Provence parmi ceux

qui aimeront la justice et le bon ordre. Ses portraits semblent encore aujourd'hui inspirer ces deux vertus. C'est pour cela qu'on y en voit beaucoup, et qui y sont curieusement conservés. Le principal se voit de la main du fameux Finsonius, dans une salle du palais, avec la représentation de sa personne en entier siégeant à la tête de tous ceux qui composaient ce parlement, qu'il avait formé pour être l'admiration du royaume. » Ce portrait se trouve le onzième de ceux que Jacques Cundier, graveur, fils de Claude Cundier, peintre, donna au public en 1724, et dédia à monseigneur Lebret. Cheveux courts et séparés sur le milieu du front, yeux grands et beaux, nez long, barbe longue tombant sur son hermine; il est vu jusqu'à mi-corps dans sa robe. — L'autre portrait peint, qui se voit dans une salle de la bibliothèque, est d'un coloris pour la tête merveilleusement vrai. Sa barbe, châtaine, longue et fine, sort de son col et tombe, comme à l'autre, sur l'hermine; son nez est long et fin et bien ondulé; ses yeux, un peu fatigués, sont très beaux et ne regardent point en face; ses joues, un peu creuses, sont modelées à ravir. La pourpre et l'hermine sont faites d'une couleur et d'une solidité superbes. — Si tous les portraits de la galerie de Peyrec étaient de cette force, le savant homme en devait être fier. « J'ai vu ces portraits, dit M. de Saint-Vincens, dans le château de Cadarache, sur les bords de la Durance, où ils avaient été portés par M. de Valbelle, un des héritiers du neveu de Peyresc. Ils ont été détruits au commencement de la Révolution.» Par quel miracle ce portrait, comment celui de Rubens, par Vandick, qui est chez M. Roux-Alpheran, et quelques autres, ont-ils échappé? La Révolution, comme nous le verrons, a été bien cruelle à Finsonius.

Après Duvair, Malherbe; admirez-vous quels modèles? Malherbe et Duvair s'étaient connus de près à Aix, et professaient singulière estime l'un pour l'autre. Malherbe, à qui personne ne contestait le titre de premier en poésie, répandait partout que Duvair était le premier prosateur de son

temps. Trois ans après cette année 1613, tous deux partaient pour Paris de compagnie. — Depuis longtemps Malherbe vivait à Aix. La considération dont il jouissait était immense, comme poëte favorisé du feu roi et de la cour, et comme allié à une aussi grande maison que celle des présidents de Coriolis. Il ne haïssait pas les louangeurs, et les peintres de portraits sont, par leur métier même, de fins complimenteurs et des prometteurs d'éternelle renommée. Les portraits de Malherbe sont nombreux; j'en ai vu en Normandie, et assurément alors en existait-il plusieurs à Aix. Peyresc en 1607 destina des coquillages, une peau de chat marin et autres choses sans nombre pour le célèbre peintre Dumonstier, duquel il attendait les portraits de Duvair et de Malherbe. Le portrait par Finsonius ne sera pas regardé comme le moins précieux, puisqu'il l'avait exécuté pour Malherbe lui-même. Ce fait ressort des mains où nous trouvons cette peinture au siècle dernier, qui sont celles de la famille Boyer d'Eguilles, héritière des livres et des manuscrits de ce grand poëte. L'une des planches du *recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Boyer d'Eguilles* est le portrait de François de Malherbe. En pendant du nom de Jacques Coelemans le graveur, il est écrit, conformément sans doute à l'inscription de la peinture : *Finsonius, Belga, pinxit* 1613. M. Roux-Alpheran, irréfutable sur ce chapitre, m'a pourtant assuré que Malherbe n'était point à Aix en cette année 1613. La date serait donc controuvée[1]. Les fameuses roses de gueules et les hermines de sable ne manquent point à cette gravure. Au-dessus des armoiries est un cartouche portant ce sixain latin de la façon d'un poëte du cru, nommé J.-B. Reboul :

Sic ora gessit, amor chori Parnassii,
  Malherba, qui novum decus
Novos lepores patriæ linguæ attulit;
  Et gallicam poeticen
Græca expolivit ac latina pumice
  Novamque prorsus condidit.

[1] On voit par la correspondance de Malherbe avec Peyresc (Paris,

Malherbe avait alors 58 ans en 1613, mais il paraît qu'alors son corps était loin d'être usé. Sa barbe et ses cheveux sont bruns et abondants, ses yeux sont clairs, son front moins découvert, sa figure et son nez moins amaigris, moins déliés que dans les portraits que Dumonstier et les autres ont dessinés de lui plus âgé. Ce portrait m'a semblé d'une grande curiosité, d'autant que l'Anversois Coelemans s'y est surpassé et que jamais son burin n'avait été plus adroit ni plus vigoureux. Pauvre Finsonius, quelle fierté t'eût enflé, si, chez Boyer d'Eguilles comme chez Borrilly, tu avais vu tes œuvres suspendues à côté de celles de ton maître honoré, de ton Michel-Ange Caravage!

Perdu au milieu de ces portraits gravés des Provençaux illustres, collectionnés par M. de Saint-Vincens en deux précieux volumes qui sont à la bibliothèque d'Aix, se trouve une esquisse au crayon, le seul dessin que j'aie pu rencontrer de Finsonius. C'est une étude de petite dimension — un projet de portrait. Le coup de crayon traçant l'ovale qui devait resserrer la peinture dans son cadre, en indique seule l'intention; la tête du prélat est fort douce, son sourire vague est très-benin, sa demi-barbe tombe en pointe sur son camail; son cou maigre sort de son collet uni et droit; sa croix pastorale descend sur sa poitrine. C'est un bon portrait plein de placidité. Le crayon est habile et gras, et tout le modelé de la tête est suffisamment indiqué. Au-dessus, une main ancienne, bien informée sans doute, et qui n'est pas celle de M. de Saint-Vincens, en certifie l'auteur et la date. — Nous transportant sans détour à l'archevêché, dans l'une des salles où sont conservés les portraits des archevêques d'Aix, nous rencontrons l'exécution de ce

J. J. Blaise, 1822), que le poëte ne se trouvait point à Aix cette année-là. Il ne put même poser devant Finsonius qu'après 1615. Il avait soixante ans; la figure pourtant paraît moins vieille. Ou faudrait-il croire qu'elle fut dictée au peintre par Peyresc, Borilly, Boyer et tous les amis de ce poëte? A quoi bon cette idée? elle ne s'appuie que sur le vague.

dessin, le plus ancien des portraits étant celui-là même, lequel représente Paul Hurault de L'Hôpital. Il était petit-fils, par sa mère, du chancelier de ce nom. Papon dit que c'était un homme de mérite, mais trop entêté des prérogatives de son rang. Henri IV l'avait placé sur ce siége en 1595; il y mourut au mois de septembre 1624. Le portrait est de la de Finsonius; il est signé : *Ludovicus Finsonius fecit anno* 1613. Le prélat est assis dans un fauteuil, et auprès de lui une table couverte d'une draperie rouge porte une sonnette et un missel relié de pourpre. C'est bien la même pose de tête et le même ajustement que dans le dessin de la bibliothèque, mais le caractère est tout différent. Dans le tableau, Paul Hurault a l'air d'un de ces *barbes grises*, de ces *victorieux*, camarades de bataille du Béarnais, beaucoup plutôt que d'un saint évêque. Sa barbe moins grisonnante que ses cheveux, son tein brun, son œil vivant, le sourire brave de toute sa mine, n'ont rien que de très-séculier. Maintenant parlant de la valeur du tableau, je m'avouerai un peu dérouté par celui-ci; les mains et la tête sont excellemment dessinées, mais le surplis est très-maladroit, et la couleur du tout est d'une sécheresse choquante; ce n'est point de l'huile, c'est de la gouache; aucun vernis n'a passé à temps là-dessus. Les autres portraits peints que nous voyons de lui n'ont rien de cette dureté. Le cadre de ce portrait est de bois noir relevé seulement de quelques ornements dorés. Celui qui est apposé à sa *Madelaine* du musée de Marseille est tout pareil à celui-là. Bien que ces cadres noirs fussent alors assez de mode, cette particularité ne confirmerait-elle point l'idée du voisinage dans l'époque de ces deux peintures?

M. Portes garde dans son charmant cabinet un buste de moine par Finsonius qui est d'une vie extraordinaire; la vérité y est si ferme et simple, que c'est vraiment là du grand style. Un beau Mignard voisin de ce Finsonius en souffrait cruellement, et pourtant, là encore, les plis de la coule blanche sont roides et désagréables, comme dans la *Madelaine*,

comme dans le surplis de Paul Hurault, comme dans la robe du conseiller d'Arnauld, beau portrait d'ailleurs, que l'on croirait avoir été fait pour la série des portraits en pied du parlement, s'il ne portait au dos le *anno* 1613; tête ronde et bonne; les poils blancs et courts de la barbe sont rendus d'une finesse admirable. Il a été horriblement mutilé par le restaurateur.—Et comment expliquer cette maladresse ou négligence dans certaines draperie venant d'un peintre qui les entendait si merveilleusement dans ses grandes compositions, qui les savait si bien faire, suivant l'heure, boudinantes et miroitantes pour *la Salutation,* solides et sévères pour *le saint Thomas*, et toujours d'une exactitude savante?

Et pendant qu'il portrayait Peyresc, Duvair, Malherbe, Paul Hurault, les religieux et les parlementaires, et un d'Olivari et les vieilles femmes de la ville, comme en avait une figure, m'a-t on dit, M. Berlioz, peintre, qui a demeuré à Aix; pendant qu'il peignait *la Madelaine*, *la Pentecôte,* et signait si païennement *le saint Thomas*, comment vivait Finsonius? et qu'était-ce que ce peintre plein de furie et d'adresse à la fois, et qui décélait dans chaque œuvre sa jeunesse et sa verdeur, et, quand besoin était, une vive naïveté d'âme? C'était un vigoureux jeune homme de trente-trois ans, à traits grossiers et communs, mais solides et intelligents et qui auraient convenu à un soldat. Depuis quinze ans qu'il était dans les pays de soleil, en Italie et en Provence, sa figure s'était fort brunie; ses cheveux aussi étaient bruns, et ses yeux noirs et rieurs étaient couverts par le repli de ses paupières. Son front était rebondi, son nez rude et carré; sa barbe était courte et sa moustache fièrement retroussée. —Il avait pour ami un nommé Martin, orfévre ou plutôt armurier, dont le père s'appelait Herman, et qui était d'Emden en Frise. Outre qu'ils étaient du même pays, ou peu s'en fallait, ils étaient encore rapprochés par le même art, car Martin peignait bien et dans la manière de Finsonius même. La figure de Martin avait mieux que celle de Finsonius conservé la fraîcheur

du nord; son teint était plus clair; ses yeux étaient bleus, sa barbe et ses cheveux châtains; même nez court et droit, même moustache retroussée; lui aussi avait une tête forte, franche et joviale; moins d'énergie pourtant, même pour la bambochade, qu'il n'en paraissait dans Finsonius. Nous ne saurions où retrouver sans doute ni le portrait de Finsonius, ni par occasion celui de son ami Martin, n'eût été, rapporte la tradition, le défi qu'ils s'adressèrent un beau jour qu'ils étaient en belle humeur, à qui des deux peindrait de soi-même le portrait le plus grotesque. Ils se mirent à l'œuvre sur deux toiles égales, jetèrent leurs habits au travers de l'atelier, et se dessinant nus et plus forts que nature, se représentèrent, chacun en son cadre, comme deux Gargantua mal vêtus qui riraient d'une bonne farce commune. Chacun, pour se mieux travestir, avait emprunté les attributs de l'autre, et c'est à cela que j'ai cru reconnaître la véritable profession de Martin. La tête de Finsonius est coiffée d'un casque rond et sans visière sur lequel retombe une grande plume blanche. De sa main droite il tient son menton, et de la gauche une pesante massue d'armes. Sur le ceinturon de cuir grossier, proche la boucle, il est écrit en lettres très-fines : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis suo se penicillo pinxit Aquis sextiis anno* 1613. Martin a, comme Finsonius, le buste nu. Les deux torses ne sont vus que jusqu'à mi-corps. Ce sont deux études d'une musculature outrée, dessinées avec une science insolemment profonde d'anatomie, et peintes dans le même goût de couleur énergique et vraie que les disciples de *l'incrédulité de saint Thomas*. La carnation des deux torses n'est certainement pas d'une main différente; elle appartient à la brosse de Finsonius. Il ne peut appartenir à Martin que sa propre figure, et on ne peut tout lui contester sans effronterie, puisqu'en bas à gauche de son portrait, dans l'ombre noire du fond, on déchiffre ces caractères gris à peu près illisibles : *Martinus Hermani faber Emdensis Frisius suo se marte effigiavit anno* 1613. En haut à droite, autre inscription : *Nulla*

dies sine linea. Martin tient de sa main droite un pinceau, et et de la gauche il pose sur son épaule un faisceau formé d'un appuie-main et de brosses liées à l'entour par une chaînette. Je n'ai pu voir ces deux portraits grotesques sans me rappeler aussitôt que son maître le Caravage s'est représenté vu par derrière et se mirant dans une glace, et que le Napolitain *Salvator Rosa* a laissé des portraits de lui qui ressemblent à des arlequins. — Ces *portraits de Finsonius et de Martin son ami, tous deux peints de la main du premier,* trop négligés depuis longtemps chez les héritiers de M. Ravanas, avaient été vus par De Haitze dans ce « cabinet de M. Michel Borrilly, prieur et coseigneur de Ventabren, qui était si beau que les moins curieux s'empressaient de le voir. » Michel Borrilly était le fils de ce Boniface, autre savant collectionneur, l'un des meilleurs amis et confidents de Peyresc, de l'héritage duquel les Borrilly eurent beaucoup de choses. Ces deux portraits appartinrent-ils d'abord à Peyresc, ou furent-ils donnés de suite par Finsonius à Borrilly? petite question.

Dès qu'il en eut fini à Aix, dans l'espace d'une année, avec ses pressantes et innombrables commandes, Finsonius, que son infatigable ardeur tourmentait, s'en alla travailler à Arles en 1614. Je ne sais ce que lui dirent ces ruines, et si un moment se pouvant croire à Rome, il en sentit son esprit élevé; mais il y conçut son œuvre la plus vaste et la plus audacieuse, sa *Lapidation de saint Etienne.* Voici la description et le jugement qu'en a fait M. Jacquemain (*Guide du voyageur dans Arles*) : « Outre le tableau de *l'Adoration des mages,* qui orne le retable de l'autel de la chapelle des Rois, il reste encore dans Saint-Trophime une grande et belle toile de L. Finsonius, peintre flamand; c'est la *Lapidation du diacre saint Etienne.* Dieu le père, assis sur des nuages, couvert de riches vêtements et la poitrine ombragée d'une épaisse barbe grise, apparaît dans le haut du tableau en compagnie de Jésus-Christ, de la vierge Marie et de deux troupes d'anges qui occupent et garnissent les côtés. C'est la vision qui apparut au

saint martyr, pendant qu'on l'entraînait hors de Jérusalem. — Je vois, dit-il, les cieux ouverts et le fils de l'homme qui est debout à la droite de Dieu. — Dans le bas du tableau, nous assistons à son supplice. Etienne est représenté à genoux au milieu de ses bourreaux, au moment où ressentant la douleur des premiers coups, et prêt à rendre son âme à Dieu, il s'écrie à haute voix : Seigneur, ne leur imputez pas ce péché !... En présence de la béatitude éternelle, un éclair de sourire passe rapide sur les lèvres d'Etienne. La pâleur de ses traits, au moment où la vie l'abandonne, contraste savamment avec les carnations brunes et rissolées par le soleil de la Judée, des bourreaux qui l'environnent. Le groupe épais du peuple, dans lequel on distingue des docteurs de la loi de Moïse, est habilement distribué et varié avec adresse. Cette vieille femme dont la figure est si repoussante de laideur et de malice, qui se voit dans un des côtés du tableau, et qui porte des pierres dans son tablier, est une étude finement pensée. Voici l'anecdote qui court à son sujet : Finsonius, pendant qu'il travaillait à cet ouvrage, ayant eu besoin, dans la maison où il logeait, de l'aide de quelqu'un pour changer de place un meuble qui le gênait dans ses opérations, s'adressa naturellement à la servante du logis ; il en éprouva un refus si brutal, accompagné de paroles si insultantes et si grossières, que le bon Flamand, irrité de cette colère que rien ne semblait motiver, s'en vengea à l'instant en plaçant le portrait de cette femme au milieu des personnes les plus acharnées à la mort du saint. — L'homme le plus voisin d'Etienne, celui qui est vu par-derrière et qui prend une pierre dans le tablier ouvert de cette vieille femme, est une figure superbement académique. Il est à moitié nu, et Finsonius a déployé, dans le rendu des chairs et dans le jeu des muscles, un grand talent anatomique. Dans le champ de la peinture en arrière de tout ce monde, un guerrier à cheval, suivi de quelques cavaliers, préside au supplice dont il semble surveiller l'exécution. Cette figure est bien, elle est vraie d'ef-

fet, sa pose est noble, son geste est naturel ; mais pourquoi reste-t-il si calme et si tranquille, si étranger à la fougue impétueuse de son cheval qui se cabre au milieu de cette multitude ? A part cela, l'homme et le cheval sont tous deux très-bien conçus et traités d'une manière savamment large..... Ce tableau payé 500 écus par la commune, porte en marge : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit anno* 1614. » — Mais Finsonius sentant qu'il ne ferait rien désormais de plus considérable que cette toile, ne la signa pas seulement de son nom ; il la signa de son portrait aussi ; il donna à sa figure la place principale, en se peignant lui-même dans le personnage du cavalier couvert d'une armure, coiffé d'un béret orné de trois plumes tricolores, et qui commande le supplice. M. Jacquemin, qui n'avait point vu le portrait de la maison Ravanas, n'a pu reconnaître ici Finsonius; mais c'est lui, c'est bien lui ; il s'était trouvé bon air sans doute dans le casque à plume blanche. Là, sa tournure est d'une fierté superbe sur sa bête cabrée. La partie supérieure du tableau, — c'est-à-dire le Père éternel, vêtu d'une lourde robe de velours pourpre galonné d'une riche bordure d'or, et le Christ en robe bleue debout à sa droite, et les anges en robe de brocart blanc miroitant et à plis cassés comme il faisait pour tous ses personnages célestes, — pèse horriblement sur la scène inférieure des martyriseurs Ciliciens et semble prête à les écraser. Mais c'est un point qui n'a pu échapper à Finsonius, et s'il n'a pas cherché à rendre son ciel d'une apparence moins humaine et moins distincte, c'est assurément qu'il a entendu que la vision n'échappât point aux yeux mourants de son martyr. Quant au bourreau qui est à droite de la composition, au-dessous du cheval de Finsonius, c'est l'une des plus belles académies qui aient jamais été brossées, avec une furie, une vigueur, une vérité, et certainement un style inouï. De l'autre côté est tout un flot de lapidateurs dont les carnations brunes ont de ces reflets de lumière que Finsonius aimait à glisser entre ses rustres personnages. Enfin, au-devant de cette foule,

à gauche, dans le coin du tableau, est le petit Saül, les pieds croisés et les genoux écartés, le coude appuyé sur les manteaux qu'il garde, l'œil distrait du martyre, mais d'une poésie de pose et de création qui se trouve d'ailleurs partout répandue dans cette composition d'un caractère et d'une énergie étrange, sauvage, colorée, brutale et magnifique pour tout dire.

Finsonius crut apparemment qu'après avoir donné à la ville d'Arles une telle peinture inappréciable, il lui pouvait laisser sans façon l'une de ses plus méchantes, qui est *l'Adoration des Mages*, où paraît librement sa passion pour sa ville Flamande. Il pensa, non sans raison, que la manière brugeoise ou allemande de Van Eyck ou plutôt d'Albert Durer convenait mieux à ce sujet que la manière point assez naïve des Italiens. Pour le costume, pour le paysage, pour le sentiment, pour la disposition, c'est une page des vieux maîtres allemands, mais faite sans soin, grossièrement, laidement; il n'y a pas une figure qui plaise, rien où l'on reconnaisse son habileté; point de dessin; rien que de l'étrangeté. La toile est très-grande et pleine de personnages. Ses curieux chameaux rappellent ceux que dessinait Jules Romain. Nègres grotesques, paysage, ruines et architectures fantastiques, la Vierge et l'Enfant d'une laideur horrible; des dorures de détails, des chamarrures de manteaux. L'archevêque Gaspard du Laurens, qui venait de faire bâtir la chapelle des Rois, espérant sans doute une merveille nouvelle de ce Finsonius qui achevait son admirable *Lapidation de saint Etienne*, lui avait commandé cette *Adoration* pour sa chapelle. Finsonius ne manqua pas de donner les traits de ce prélat à celui des mages qui est le plus près de la Vierge, en adoration devant l'enfant Jésus; et craignant sans doute que cette particularité importante n'échappât plus tard aux curieux, il prit soin de placer l'écusson de la famille du Laurens sur un large médaillon qui pend sur la poitrine du roi mage. Cette figure de l'archevêque du Laurens n'est pas même de ces bons portraits

que Finsonius s'entendait si parfaitement à peindre. Le vieux mage qui adore à côté de du Laurens est encore, malgre son peu de relief, la seule tête où se retrouve la brosse de Finsonius. Il n'y a en tout cela que la figure allongée et à nez fin du roi noir, élancée, grêle, au jarret tendu, au costume ridicule, qui me séduise par je ne sais quelle tournure singulière. *L'Adoration* est signée exactement comme le *saint Etienne.* Il existe, dit-on, à Arles, dans une maison particulière, l'esquisse de cette *Adoration des Mages.*

La Salutation angélique, de l'église Saint-Antoine à Arles, qui n'est, comme j'ai dit, qu'une reproduction plus roide et moins riche de couleur et de grâce que l'original du pavillon Lanfant, est signée également de Finsonius, mais la date est détruite.

Quel vagabond ce Finsonius! En 1609 peut-être à Rome, en 1610 en Provence, en 1612 à Naples, en 1613 à Aix, en 1614 à Arles, en 1615 je le retrouve à La Ciotat; l'année qui vient il retournera à Aix, l'année ensuite il sera à Bruges pour revenir encore. En 1615 Finsonius était donc à La Ciotat. La confrérie des pénitents blancs lui commanda, pour sa chapelle aujourd'hui détruite, un tableau représentant *la Descente de croix.* A ce moment dans toute la Provence, nulle gloire ne pouvait se comparer à la sienne; pas un nom ne pouvait se mettre à côté du sien. C'est pourquoi il ne signa pas selon son habitude; mais il mit seulement la date au bas de l'œuvre, et c'était assez. En l'année 1615 il ne pouvait y avoir de méprise. — Cette *Descente de croix* est une peinture des plus importantes de Finsonius, et immense à remplir le fonds de la nef de l'église paroissiale. Je n'oserais jurer que la composition lui en appartienne bien en entier. Le Christ, véritablement mort et pesant aux bras des deux hommes qui ont détaché les clous d'en haut, est soutenu par Jean, le disciple aimé, un peu moins laid, guère ne s'en faut, que celui qui figure dans *le Saint Thomas* d'Aix. Les saintes femmes, parmi elles la divine Mère dont les traits marquent une dou-

leur humainement bien vraie, sont agenouillées au pied de la croix. Trois vieillards, du nombre desquels l'homme riche d'Arimathie, traditionnellement coiffé du turban, sont debout assistant à la triste cérémonie. Un dernier retire les clous des pieds. Enfin, à gauche se tient à genoux saint Jean-Baptiste, et à droite, portant d'une main sa tour qui se trouve être l'emblème et l'armoirie de la ville, et de l'autre sa palme, sainte Barbe, patronne de cette confrérie de pénitents. Les quatorze personnages de cette scène sont très-heureusement disposés, et la teinte livide du corps du Christ produit à distance un très grand effet. Finsonius, quoi qu'il ait tâché de faire, n'a pu exhausser ses types à une grande élévation; mais là, plus qu'ailleurs s'il est possible, il a mis en tout son jour la vérité et la fermeté de son pinceau. Son saint Jean Baptiste, dont la tête illuminée fut certainement copiée d'après une tête vivante, est d'une énergie et d'un relief extraordinaires. Rien de meilleur pour la richesse du coloris que toute la personne qui soutient le Christ par son long bras droit. Cet énorme tableau, qui malheureusement a souffert beaucoup, et qui a eu à endurer les retouches de plusieurs maladroits restaurateurs avant et depuis la révolution, perclus qu'il est de pièces recousues et de taffetas surpeint, était d'ailleurs si justement estimé des Ciotadins et de la confrérie qui l'avait commandé, que quelques années seulement avant cette révolution on résolut de le décorer d'un cadre monumental. Ce cadre fut exécuté par un bon sculpteur du pays, nommé Manouié, qui n'excellait pas dans la figure, mais dans l'ornementation. Son cadre, qu'il signa : *Manouié fecit*, 1786, est véritablement de toute beauté. En haut, dans un écusson, est la tour de La Ciotat; puis aux deux côtés et au pied du cadre, des têtes d'anges par couple délicieusement tournées. La confrérie donna 675 livres pour *le bois et sa façon*, comme dit le devis, et 675 livres furent données pour la dorure à Maurice Galibardi, en tout 1350 livres. — Finsonius n'avait certainement pas eu un meilleur prix de sa peinture — Lors-

qu'on rouvrit les églises, *la Descente de Croix* fut adjugée à la paroisse, et les pénitents durent se contenter de leur beau tableau de Michel Serre.

A partir de ce séjour à La Ciotat, la vie de Finsonius devient plus hypothétique Revenu à Aix en 1616, il y fut employé à d'immenses travaux par le parlement. — Je trouve dans une curieuse liste des portraits des premiers présidents au parlement de Provence que possède M. Roux-Alpheran, reliée en tête d'un magnifique manuscrit contenant l'histoire de ce parlement, que les portraits qu'a gravés Jacques Cundier d'Artus de Prunier et de Marc Antoine d'Escalis, étaient tous deux de Finsonius. Il y a quelque lieu de s'étonner que Cundier, qui a écrit soigneusement le nom de Finsonius au bas du portrait de Duvair, n'ait pas fait de même pour son successeur et son prédécesseur. Mais d'autre côté voici ce que disait, comme à l'appui de la liste dont je parle, M. le président de Saint-Vincens : « On voyait dans la salle d'audience du parlement les portraits de tous les rois de France, dont les premiers jusqu'à Henri IV avaient été peints par de bons maîtres, sous les yeux de M. de Peyresc et d'après les monuments originaux. » (Finsonius n'aurait-il point eu sa part en cette besogne?) « Une autre salle contenait les portraits des magistrats qui existaient en 1616. M. Duvair était à leur tête. Ils furent peints par Finsonius. » Artus de Prunier mourut précisément cette année 1616. D'Escalis, au contraire, fut reçu la même année, quand Duvair quitta Aix pour n'y plus revenir. Mais Artus Prunier depuis longues années était retourné en Dauphiné, et si Finsonius le peignit ce fut d'après d'autres images. — Artus Prunier, sieur de Saint-André et de Virieu, Dauphinois, ne fut reçu que par commission du 26 juin 1591. Il se retira en Dauphiné, où il fut nommé premier président du parlement de Grenoble. — Marc-Antoine d'Escalis, baron de Bras et d'Ansouis, natif d'Aix, fut reçu le 14 octobre 1616. Il mourut dans son château d'Ansouis, l'an 1620. — Le plus beau des trois portraits est incontestablement celui de Duvair

que j'ai décrit. Tous les trois sont d'une expression vraie, forte et élevée, comme il convient. La figure de Prunier de Saint-André semble bronzée, un peu riante, et le front en est haut. L'œil de d'Escalis est incertain et ouvert; son front, comme toute sa figure, est accidenté de rides. Tous deux ont la demi-barbe tranchant sur l'hermine.

Finsonius était donc devenu le peintre quasi-titré, le peintre officiel du parlement. Des personnes savantes croient qu'il exécuta, non pas seulement une seule, mais deux séries de portraits des parlementaires, l'une en buste, et l'autre en pied et en robe rouge, qui décorait la fameuse chambre *dorée* ou *de la Tournelle*. Jean Pierre Mariette, dans la table raisonnée qu'il plaça en tête de son édition (1744) du *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux du cabinet de M. Boyer d'Aguilles*, dit que le plafond de la grande chambre du parlement d'Aix est encore un ouvrage de Finsonius; et qu'il est avec justice généralement estimé des connaisseurs. Ce plafond, suivant de Haitze, représente la Justice accompagnée de la Vérité qui combattent, détrônent en même temps et renversent le Mensonge. Les autres peintures de la grande chambre étaient d'un certain Pinson, bon peintre, natif de Valence en Dauphiné, et qui avait étudié en Italie. Il se peut que la ressemblance des noms ait trompé Mariette. L'erreur n'est plus vérifiable. Les autres peintures de Pinson ont bien échappé; mais tous les Finsonius, plafonds, présidents, conseillers, tout a disparu en 92 dans une irruption de brigands marseillais.

Ces travaux, entrepris pour le parlement de Provence, étaient bien une tâche capable d'occuper quelques années Finsonius, mais non de le retenir à Aix de 1616 à 1624. Entre ces deux dates on n'en retrouve point une autre écrite par lui dans ce pays. Où était-il? vous ne devinez pas? — Il était à Bruges. — Dans le Dictionnaire des monogrammes par François Brulliot (seconde partie, n° 1855), on lit : « Selon une note manuscrite de feu M. Hazard, ces lettres (L. F.) doivent

encore se trouver sur des dessins de L. Finson, artiste hollandais. Nous n'avons pas encore vu d'ouvrages de cet artiste, mais Füssly (Algem. Kunstlerlexicon) parle d'un Louis Finsonius duquel on doit trouver des tableaux dans la galerie de Salzdalen. C'est peut-être le même. Le catalogue de cette galerie, par l'inspecteur C. N. Eberlein (édition de l'année 1776, page 244), décrit ce tableau de cette manière : « Une dame assise à une table sur laquelle on voit un livre de musique et une guitare; une vieille femme lui présente une lettre. Figures de grandeur naturelle jusqu'aux genoux. » — Oui, c'est bien lui, Finsonius; une guitare sur une table, une vieille femme, une dame qui chante, c'est Caravage, c'est Manfredi, c'est Valentin, c'est Finsonius. Ainsi, après avoir acquis et développé ses forces chez nous, il s'en était allé dans son pays en faire preuve, et ses œuvres furent remarquées dans les magnifiques galeries du Nord.

A Bruges était la vieille mère de Finsonius, qui l'attendait depuis quinze ans. C'était une ménagère flamande, d'une grande simplicité et d'une grande bonté, vêtue de noir et d'une propreté sévère. Quand Finsonius arriva dans la maison de sa mère, leur bonheur de se revoir fut si vif, que la pauvre mère en garda longtemps une figure rayonnante de paix et de contentement, et que Finsonius, caractère rude, mais cœur admirable, fit de sa mère en cette béatitude le plus beau de ses portraits, la plus belle de ses œuvres. Depuis l'âge de vingt ans qu'il avait quitté la maison, il voulut montrer à sa mère ce qu'il avait appris à faire. Que cette peinture est grasse! et pourtant les moindres signes, la moindre veinure s'y trouvent notés; toutes les touches de pinceau y étonnent; l'habileté, la vérité, la vie, la bienveillance, le sentiment de cette peinture, c'est ce qu'on ne peut décrire. Cette bonne mère touchait alors à 65 ans. Les lèvres souriant fermées, les yeux relevés aux extrémités, augmentent encore, je ne sais comment, la douceur et la grâce pieuse de cette tête. Son voile de veuve cache, en les serrant, ses cheveux gris avec leurs

bandelettes et son front ridé, et il retombe sur la large et blanche collerette et sur le corsage noir. Cette peinture est vraiment illuminée de piété et de bonheur. Une inscription figure au bas de ce portrait; on l'attribue à Peyresc ou à Borrilly. Elle a été rognée au commencement de notre siècle, puis rétablie par M. Clerian, possesseur actuel de ce tableau, et qui autrefois en avait pris note :

Les traits, le mérite d'une mère peuvent-ils être mieux représentés
et par une main plus chère que celle d'un fils?
Autant l'amour de la mère respire en ce portrait,
autant par ce portrait vivra à la fois
et le talent de l'artiste et la tendresse du fils.

Finsonius en 1624 reparaît en Provence. Il y était venu reprendre ses travaux du parlement, et y avait rapporté ce portrait de sa mère : peut-être était-elle morte durant son voyage à Bruges. On ne cite de cette dernière période de la vie de Finsonius aucune composition autre que des portraits. Il semble même qu'il s'éloignât du Caravage, et que son long séjour en Flandre eût ravivé en lui toute sa nature de Flamand. — Et remarquez-vous la trop naturelle bizarrerie d'humeur? A Naples, en Provence, il peint des *Salutations angéliques*, des *Adorations des Mages*, toutes choses brugeoises; — est-il en Belgique ou à Salzdalen, il peint des guitaristes avec leurs duègnes, une pure idée de Caravage. — En 1624, il fait à Aix le portrait d'une vieille dame de 58 ans (la toile porte ces deux dates). La vieille dame, vêtue de noir, est debout, appuyée de l'une de ses mains contre une table, et de l'autre elle tient un mouchoir. Sa fraise et sa coiffe sont encore à la mode des Valois. Elle a son chapelet passé à la ceinture. La figure est vivante; le dessin est d'une exquise délicatesse, et d'un modelé fini presque hollandais. La physionomie de la vieille dame est d'une bonté fine et d'une simplicité douce. Il y a vraiment quasi autant de Mirevelt ou de Porbus que de Caravage dans cette excellente peinture qui est au musée de la ville.

Un autre portrait des dernières années de Finsonius fut sans doute celui de Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Éguilles, conseiller et mort doyen du parlement de Provence en 1648. « Il a été gravé, dit Mariette, par Coelemans, devenu trop vieux, sur une copie d'un très-beau tableau de Finsonius qui est dans la chambre de la Tournelle à Aix, à la suite de tous les portraits de ceux qui composaient alors le parlement de Provence, peint par le même Finsonius. » Ce portrait de Jean-Baptiste Boyer le représente debout ; de sa main gauche gantée il retient l'autre gant et les plis de sa robe de conseiller. C'est une figure à la Corneille, ronde et busquée, l'air soucieux et grave, les cheveux rassemblés sous sa large calotte, la moustache rabattue, avec une pincée de barbe sous les lèvres. Le portrait doit être de vers 1630. Ce Jean-Baptiste Boyer et Malherbe avaient épousé les deux sœurs, et j'ai dit qu'il est présumable que Malherbe avait introduit Finsonius chez les Boyer. A l'article du portrait du poëte, voici quelques mots de Mariette sur Finsonius : « Ce peintre Flamand, peu connu hors de la Provence, où il avait établi son séjour, a fait cependant, dit-on, des portraits qui peuvent aller de pair avec ceux de Vandyck. » M. d'Éguilles émigra pendant la terreur, et ces deux toiles furent perdues comme les autres. Et combien de Finsonius, et combien de détruits, et combien d'enlevés, et combien s'en sont allés ailleurs montrer ce grand nom inconnu! Cependant, par un sort singulier, les peintures de Finsonius semblent avoir eu de la répugnance à sortir de cette ville et de cette province où la vie et le travail lui furent meilleurs qu'en toute autre. Même pendant la révolution, qui lui fut pourtant si funeste, et où les tableaux descendus de leurs autels dans les églises, étaient mis à l'encan pour subir des mains ignorantes ou étrangères, les plus intéressantes productions de Finsonius ne se sont pas écartées de mains sûres; et pour ne citer qu'un exemple, le portrait de la mère de Finsonius, désormais propriété bien gardée de M. Clerian, qui l'avait possédé il y a quelque qua-

rante ans, ne s'es jamais tenu hors de vue. La plupart des anciens morceaux du cabinet de Peyresc ont su se conserver une filiation bien prouvée; — enfin, les compositions de Finsonius qui se trouvaient dans des maisons particulières, s'y faisaient adopter avec de certaines traditions, et se sont transmises comme meubles de famille.

Finsonius a formé en Provence deux élèves connus. Celui qu'on cite tout d'abord, c'est Mimault dont on trouve, dans l'église de la Madeleine à Aix, un *Baptême du Christ*, signé *F. Mimault pinxit* 1625. L'élève de Finsonius n'est reconnaissable qu'à la figure du Christ, qui est d'un beau sentiment et très-ferme. Les anges pleins de grâce et le paysage en sont entièrement allemands. Il peignait en 1625 sous les yeux de Finsonius, qui, dans cette composition naïve et encombrée, lui soufflait tout ce qu'il venait de revoir à Bruges. Cette page est tout à fait nécessaire et intéressante dans l'histoire de Finsonius.

L'autre élève et le plus célèbre est Laurent Fauchier, l'admirable portraitiste, né à Brignoles, l'année qui précéda celle où mourut Finsonius. Voici ce qu'on lit dans l'*Histoire des hommes illustres de la Provence :* « ... La difficulté était de trouver un maître capable d'inspirer à Fauchier le vrai goût, ce goût qui perfectionne les talents que nous avons reçus de la nature. La chose n'était pas aisée. La ville d'Aix ne possédait alors aucun de ces habiles peintres qui l'ont si fort illustrée depuis. Son père lui donna les moyens de s'en passer. Les ouvrages de Finsonius, généralement estimés des connaisseurs, furent les modèles qu'il lui proposa à imiter. Fauchier ne se posséda plus du moment qu'il les eût devant les yeux. Déjà en état d'apprécier les belles peintures, il jugea que celles qu'il lui présentait étaient capables de le perfectionner; il passait des jours entiers et souvent une partie de la nuit à les dessiner sans jamais se dégoûter d'un travail si pénible. Lorsqu'il les eut achevées, il choisit dans le nombre celles qui lui parurent les plus belles, et les peignit d'après

cet artiste...» Plus tard Fauchier, continuant l'œuvre de son maître, peignit pour le parlement de magnifiques portraits de présidents qui ne furent pas plus épargnés par les Marseillais de 92.

Il faut bien en arriver à la mort de mon pauvre Finsonius. Nul écrivain de son temps ne songea à recueillir l'histoire de ce peintre aventurier ; mais cet homme qui exécutait les tableaux brillants que l'on pendait dans les églises, et qui saisissait les yeux de la foule par la vérité de ses figures et la terreur de ses compositions, ce Flamand placé entre deux paries lointaines, entre Bruges et Naples, existence isolée, sans parents et sans frères, et pourtant joviale, hantant les grands dans leurs hôtels, les petits peut-être dans leurs cabarets, devait frapper l'imagination publique; aussi les traditions ne manquent-elles pas sur Finsonius, nous l'avons vu à propos du *Saint Étienne*; mais la plus répandue est celle qui raconte sa mort. Ce n'est point là une invention de savant. Cette mort fut terrible et s'entoura de traits bien propres à demeurer gravés dans la mémoire sinistre du peuple. M. de Saint-Vincens a écrit que Finsonius était mort à Aix en 1632. M. de Saint-Vincens, je le répète, avait la mémoire peu sûre. Il a pris la date dans Achard (*Histoire des hommes illustres de la Provence*), et pour la ville il a nommé celle qui fut le plus constant séjour de Finsonius. Son témoignage ne prévaudra pas contre celui de toute la cité d'Arles. — Finsonius avait 52 ans. Il était d'un tempérament à se montrer longtemps jeune d'esprit et vigoureux de corps. D'Aix, je ne doute pas qu'il n'allât souvent à Arles, pour y visiter les amis qu'il y avait pu connaître durant son premier séjour, ou peut-être aussi pour y exécuter quelques travaux de son art. Étant donc à Arles, un jour qu'il nageait dans les eaux du Rhône, ce fleuve si froid et si rapide, Finsonius se noya. Il avait avec lui un pauvre chien, qui, peut-être entraîné à ses côtés dans ce courant, ne put sauver le peintre, se débattant contre la mort; mais quand les bateliers eurent tiré le corps

du fleuve, le chien se coucha près du cadavre. Comme la bête fidèle n'aimait dans cette ville que son maître, — qui sait si ce n'était point le garde-foyer de la maison de Bruges, maintenant déserte? — il suivit Finsonius au cimetière, et s'attachant à la fosse sous la terre fraîche de laquelle il sentait les restes de celui qui l'avait nourri et aimé, il s'y laissa mourir de faim. Jugez combien le spectacle étrangement triste de ce cadavre étendu sur la grève du Rhône, et de ce chien fidèle jusqu'à la mort, saisit d'émoi et d'étonnement le cœur du peuple, et cette tragique histoire qui, ayant pour héros un homme sans nom, se serait bientôt éteinte, s'appliquant au peintre du *Saint Étienne*, devait se conserver éternellement fraîche et vivante dans les récits de la ville. Moins de vingt ans après, de la même mort mourut Pierre Testa, ami de notre Poussin. Bien qu'il peignît des choses admirables, il vivait à Rome dans une cruelle misère; se promenant le long du Tibre, il se laissa aller au fleuve, d'aucuns ont dit par accident, d'aucuns ont cru par désespoir.

Finsonius fut un grand peintre, fécond et varié, trop souvent inégal; son œuvre, dont une partie seulement nous est connue, est très-considérable. Dans l'art des portraits, peu de maîtres, j'entends des plus célèbres, se sont élevés au-dessus de lui. Il devait cela à sa double nature: Flamand pour la vérité simple de la figure, Italien pour la richesse et la fermeté du pinceau. Élève soumis du Caravage, il ne s'est jamais écarté de sa plus étroite manière, dans les diverses compositions sacrées, sauf pourtant les cas où il n'a fait qu'appliquer au dessin des Flamands primitifs la brosse et les couleurs napolitaines. Cette double nature dont je parlais, Flamand par le sang, caravagesque par les leçons, le pousse au réalisme le plus scrupuleux; le rendu des chairs est, comme il sera dans les portraits, d'un vrai merveilleux; mais, par une sorte de compensation, il ne lui faut demander aucune élévation dans les types. Rien que le vrai, le vrai vivant. Aussi lorsque Peyresc le poussa vers la peinture de portraits

s'y trouva-t-il singulièrement propre; ce lui fut, pour bien dire, une révélation de lui-même. Il est à remarquer que les Italiens et les Espagnols, sectateurs du Caravage, ont peu fait de portraits; ils alliaient à un réalisme obstiné la fantaisie la plus indépendante. Le sentiment poétique, ou plutôt intime, était grand dans Finsonius; il en fait preuve dans sa *Salutation,* dans certaines pensées de son *Saint Étienne,* dans les costumes et l'allure fière de certains personnages. Mais bien qu'il montrât en toute occasion audace et vigueur, à cause de cela peut-être il n'eût rien changé au style qu'il avait reçu de son maître, style rebelle au portrait. Par bonheur la haute qualité de ses modèles le releva; il lui fallut bien comprendre sur eux la noblesse de la contenance et la vivacité de la pose; l'éclat et l'intelligence du regard; et comme son esprit avait de dignes instincts, il ne l'oublia plus. Donc ce bel air dans les portraits que Vandick pouvait tenir de l'étude des figures de Rubens, Finsonius le tint, contre sa nature et contre son maître, de la fidèle observation de ses modèles; mais en haussant son style, il tint toujours en réserve sa naïveté foncière, et elle point à chaque occasion. Enfin si, faisant rentrer Finsonius dans les murs de l'école qu'il hanta, on le regarde et on le mesure parmi les plus habiles élèves du Caravage, un signe plaisant et étrange empêchera qu'on le confonde dans la foule : l'avez-vous remarqué se soumettant d'une part à son maître romain jusqu'au calque, et d'autre part ne consentant jamais à ensevelir tout entier, sans qu'il en passe doigt ou oreille, le belge qu'il sent en lui? Ce constant amour du pays de ses premiers souvenirs, et où est restée sa mère, qui semble s'aviver par les années et l'éloignement, et se produit dans chaque peinture, attache à la pensée de cet homme et donne à chacune de ses œuvres une saveur singulière. On croirait parfois sentir en lui comme un regret d'avoir renié les traditions et les leçons des peintres de son pays. Ne regrette point cela, Finsonius : le maître que tu suivis fut celui qui te convenait entre tous, et ta

gloire s'est, je crois, bien trouvée de ce que tu aies préféré l'âpre et brûlante couleur italienne à celle des plus illustres Flamands.

Voici tout ce que j'ai pu trouver à recueillir sur ce Finsonius dont les peintures font grand honneur à Aix et à la Provence. Pour mener ce travail à sa dernière fin, j'ai éprouvé de bien précieuses complaisances, de bien généreux désintéressements, et de combien d'innocentes joies ne fut-il point pour moi l'occasion ! Je m'étais pris en ce pays pour Finsonius d'une amitié sincère, et j'ai fondu plus d'une fois ma rêverie dans la sienne ; il aimait les parfums et le soleil de Naples et de la Provence, mais par delà les montagnes bleuâtres, dans le lointain, toujours il voyait les grasses et verdoyantes prairies de sa jeunesse, et il y pensait doucement.

JEAN DARET.

JEAN DARET.

Finsonius était mort depuis six ans, quand, par le même chemin qui avait amené en Provence ce peintre excellent, arriva à Aix un autre peintre de la même nation, Jean Daret, Belge de Bruxelles, dont la vie paraît avoir eu pour premier but de faire pendant à celle du Belge de Bruges, que j'ai recherchée et racontée. Jean Daret avait suivi d'autres maîtres et d'autres traditions, son tempérament était tout autre; cependant son glorieux précurseur ne cessa jamais de le préoccuper; cela se verra en mille détails.

Par une singulière coïncidence, qui dut s'attacher fatalement à la mémoire du nouveau venu, ce fut en l'année 1613, la grande année de Finsonius à Aix, que Jean Daret naquit à Bruxelles de Charles Daret et d'Anne Junon. Les registres de la paroisse Saint-Sauveur d'Aix font foi du nom de ses parents. La nature de Daret, beaucoup moins rude que celle de Finsonius, n'a pas conservé plus de traces des premières leçons de ses maîtres flamands. D'ailleurs il dut partir pour l'Italie plus jeune encore que le Brugeois, puisqu'à vingt-cinq ans il en est revenu imprégné comme l'autre d'une manière italienne, mais se l'étant de même si bien assimilée, que ses inventions prenaient forme de pastiche, et que M. Fauris de Saint-Vincens, connaisseur un peu inexpéri-

menté, a pu croire que *ses tableaux étaient des copies ou des imitations*. Finsonius et Daret avaient du reste parfaitement choisi leur école; ils avaient gagné la ville où leur penchant les portait. Le premier s'était jeté dans Rome et Naples, dans le plein giron du Caravage; le second, épris de la hauteur calme et du charme fin et savant des Bolonais, s'était pénétré de leur souffle et de leur lumière; il avait condensé en lui-même, sans les mêler, le Guide et le Guerchin, et plus tard il est curieux de le voir, loin de ses deux modèles préférés, donnant à celui-ci ses jeunes et, je crois, ses meilleures pensées, et puis, les années venant, il oubliera Guerchin et se livrera au Guide, dans la manière duquel il laissera enfin infuser un grain de caractère flamand, de son esprit à lui, mais tard venu et un peu glacé.

Daret a eu meilleure chance que Finsonius. Celui-ci n'a trouvé dans son temps presque aucune voix amie; celle de Peyresc s'élève par hasard. Encore personne ne prit-il soin de décrire ni de compter ses œuvres. Il m'est arrivé tout neuf, et j'ai eu ce bonheur d'écrire le premier mot de sa vie. Je l'ai écrite; mais c'est ici le lieu de remercier M. Roux-Alpheran, M. Rouard, M. Clerian, surtout M. le docteur Pons, à Aix, et M. Jacquemin, à Arles, qui m'en ont indiqué, ou, pour mieux dire, dicté les plus sûres pages. — Quant à Daret, il avait rencontré nouvellement un précieux et très-docte biographe, M. Portes, à Aix, et de son temps, un homme qui, le lendemain de sa mort, l'a presque canonisé, qui ne passe devant aucun tableau de lui sans mettre genou en terre et faire station ; cet homme, Pierre Joseph de Haitze, a composé, en 1679, un petit livre, *les Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix,* qui ne semble écrit qu'à la louange et pour la glorification de l'illustre M. Daret. (Le nom d'*illustre* va, chez de Haitze, avec *monsieur Daret* comme *saint* avec *Jérôme*.) C'est le commentaire le plus ridiculement ingénieux des intentions que le peintre a pu mettre dans ses compositions. Il ne voit pas une fleur ni un trait de fantaisie aux-

quels il ne prête quelque sens caché. De Haitze est très-savant et très-causeur; il a dans la mémoire Aristote, es pères de l'Église, Vitruve, Brebeuf, et en extrait le mot applicable au tableau qu'il regarde. Joseph de Haitze, il me le faudra citer tout propos.

Daret était arrivé d'Italie en Provence, vers l'an 1638. Il avait donc vingt-cinq ans seulement, mais il possédait dès lors toute sa puissance. Qui le retint à Aix, et quel charme invincible avait la ville du roi René pour les peintres de Belgique? — Le seul souvenir de Finsonius était bien capable de fixer là Daret; car, d'une part, ce qu'on lui rapporta de l'accueil fait à son compatriote et de la longue faveur dont il avait joui dut le tenter fort; et d'autre part, les familles nobles de Provence, à qui les peintres du pays ne suffisaient pas, purent espérer avoir trouvé dans cet élève des Bolonais, dont le talent était si souple, un autre Finsonius. Mais pourquoi ne pas croire que ce fut l'amour qui arrêta Jean Daret dans Aix (l'aventure ne serait point si rare), puisque, dès l'année suivante, le 3 décembre 1639, il y épousa Madeleine Cabassol, d'une famille consulaire de cette ville? Son humeur était bourgeoise et son esprit aussi, — cela se voit par ses peintures; — il se fit bourgeois d'Aix; il se bâtit, dans la rue Cardinal, une maison située entre les rues Saint-Claude et de la Monnaie; il eut deux fils, Michel et Jean-Baptiste, auxquels il apprit assez mal son art; il attira de Bruxelles, où sans doute elle restait seule de leur famille, sa sœur Marguerite et l'établit auprès de lui. Enfin, pendant les trente années qu'il vécut à Aix, il travailla avec une tranquille patience et une abondance inimaginable, toujours égal à lui-même et toujours sédentaire. M. Portes a trouvé dans des *Mémoires manuscrits sur la Provence*, par le P. Bougerel, que Daret, ayant reçu ordre de se rendre à la cour avec Bourgoin, artiste italien, pour peindre le château de Vincennes, fit ce voyage, accompagné de Jean-Jacques Clerion, jeune sculpteur, natif de Trets, près d'Aix. La tradition d'un pareil voyage ne

me semble point très-assurée; cependant il fut possible à deux dates : vers 1650, Romanelli, qui avait tant complimenté Daret sur ses peintures de l'Oratoire, à Aix, put parler de son mérite à Mazarin ou à Louis XIV; ou bien encore, en 1660, le roi lui-même ayant admiré le magnifique escalier de l'hôtel Chateaurenard, pourrait avoir eu la pensée d'appeler parmi ses peintres de cour, Jean Daret, humble travailleur, tout à fait ignoré des maîtres favorisés de Paris.

J'ai dit que les Flamands de l'époque intermédiaire de Van-Eyck à Rubens, ne croyant pas encore trouvée leur peinture propre, qui ne devait éclore que fécondée par le génie de ce dernier, allaient la chercher hors de leur pays et se pliaient de leur mieux à la peinture italienne, mais en mettant sous le dessin et le coloris ultramontains l'allure et l'esprit de leur vieille Flandre; les plus rudes, comme Finsonius, en sauvaient même leur nature privée. L'habileté et la finesse de main extraordinaire, dont était doué Daret, lui furent un piége de plus et l'absorbèrent d'une manière plus étroite et plus absolue dans les modèles qu'il avait choisis. Ce pauvre Daret a bien porté la peine de n'avoir pas reconnu le véritable génie flamand dans l'école d'Anvers; car s'il se fût tenu là, il ne serait point resté si cruellement ignoré des biographes; son mérite eût éclos en terre plus naturelle, et Decamps l'eût compté avant tant d'autres Belges ou Hollandais qui ne le valent pas de bien loin.

Dès qu'il eut perdu de vue l'Italie et eut abordé en Provence, les premières peintures qui lui furent commandées le sollicitèrent à faire choix entre ses deux maîtres, le Guide et le Guerchin; tant qu'il était en effet resté à Bologne, il avait copié avec transport les toiles de l'un et celles de l'autre, sans songer à les mêler dans une manière qui lui fût propre. Comme il n'avait que vingt-cinq ans, il choisit tout d'abord le Guerchin. — Dans la délicieuse collection de M. l'abbé Topin, se remarquent deux merveilleux petits tableaux représentant l'un *le Portement de croix*, l'autre *l'Ensevelisse-*

ment du Sauveur ; ce sont incontestablement les deux perles de l'œuvre de Daret pour le charme et le plaisant. Il a pastiché là le Barbieri, mais à cœur joie et très-habilement. Ce sont mêmes costumes étranges, même couleur, même composition ; tous ceux qui ne connaissent pas Daret y sont pris. Ses figures carrées s'y trouvent pourtant bien à seconde vue. Ces deux petits tableaux n'étaient d'ailleurs qu'une partie d'un plus grand ensemble dont la description se trouve ainsi faite par de Haitze : — « Dans la chapelle du côté de l'Évangile (église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de S. Pierre), il y a un autre tableau de cette même main (celle de Daret), et l'un des plus beaux qu'ils aient vus. C'est un Crucifix avec la sainte Vierge au pied, percée de sept glaives qui sont les monuments d'une cruelle douleur par la mort de celui qui faisait toute sa joie (*sævi monumenta doloris*) ; saint Pierre et saint Antoine aux côtés, qui marquent bien par la grande tristesse qu'on reconnaît sur leurs visages qu'ils compatissent à celui qui sur cette croix, tout innocent qu'il était, a porté la peine de leurs crimes aussi bien que de tous les hommes. Ce tableau fait l'admiration de tous les connaisseurs. Dans l'escabeau de cet autel, se voient du même, en petites figures, des mystères de la Passion. Au mitan, lorsque Pilate le présenta au peuple leur disant : *Ecce homo*. D'un côté, lorsque le Sauveur, au sortir de Jérusalem, portant sa croix pour aller au Calvaire, se retourna aux pleurs d'une multitude de femmes qui le suivaient, auxquelles il dit : Filles de Jérusalem, ne pleurez point sur moi. Ce fut aussi en ce même temps qu'une femme dévote, appelée Véronique, voyant son visage tout couvert de sang, lui appliqua son mouchoir pour le nettoyer, où cette divine face s'imprima, ainsi que ce peintre l'a fait aussi bien remarquer. De l'autre, il a représenté Joseph d'Arimathie et Nicodème ; ces deux illustres sénateurs et disciples de J.-C. qui le mettent dans un linceul pour l'ensevelir. Je ne dis rien de la beauté de tous ces tableaux ; le seul nom de leur auteur suffit pour en faire

concevoir de belles idées, puisqu'il possédait les qualités qui forment un habile peintre, la science et le génie. Toute cette ville est si pleine de ses ouvrages, qu'on peut l'appeler le peintre d'Aix par excellence, encore bien qu'il fût de Bruxelles, capitale des Pays-Bas, et l'on doit dire de lui après tant de merveilles qu'on a admirées : *Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.* » La révolution a dispersé les membres de cette grande composition ; l'*Ecce homo* a été perdu, et le Crucifix avec la Mère-aux-sept-Douleurs se trouve dans une chapelle de l'église métropolitaine. M. Portes nous apprend que dans le couvent de Saint-Pierre, l'ouvrage entier décorait jadis la chapelle dite *des Maurel*, et que les trois petites peintures des gradins avaient paru assez précieuses pour mériter d'être placées sous glace. Il y a dans le grand Christ en croix, ayant la Vierge aux pieds entre saint Pierre et saint Antoine, un ardent sentiment religieux, presque sublime. Dans les petites compositions d'en bas, il se montre surtout artiste ; mais sa grande toile est sévère, pieuse, sincère, le dessin y est très-beau et plus vigoureux qu'en aucune autre de ce peintre, ordinairement doux et d'un médiocre élévation. Ses deux saints sont peints d'une brosse ferme, presque rude : il est méconnaissable. Du reste, je le dois dire, c'est là, selon moi, sa plus magnifique peinture religieuse ; et elle vient la première en date. A gauche du tableau, au-dessous du saint Pierre, est écrit avec paraphes abréviatifs : *Daret Bruxcel inv. et pinx.* 1640.

Malgré la prolixité du langage de De Haitze, dont le lecteur vient de prendre un avant-goût, le suivre et le citer au long est nécessaire et souvent n'est pas désagréable. Il a vu presque tous les tableaux qui nous restent de Daret, et il en a connu bien d'autres que nous avons perdus. Il faut donc nous confier à lui, et passer où il passe, d'église en église.

« Hors la porte des Augustins et dans l'église des Carmes déchaux, on voit trois tableaux de l'illustre M. Daret. Le premier représente sainte Thérèse qui reçoit l'ordre de la main de la

sainte Vierge, et saint Joseph qui lui donne le manteau blanc. Le deuxième représente saint Joachim, sainte Anne et la sainte Vierge, leur fille, au milieu. Le troisième est un saint Jérôme dans sa grotte affreuse de Bethléem, la plume en main pour combattre quelque hérétique ou pour l'exposition de quelque livre des Écritures saintes, et quantité de volumes à terre les uns sur les autres. Il tourne la tête au son effroyable de cette trompette qui doit se faire entendre au jour du jugement, que ce grand pénitent s'imaginait continuellement d'ouïr. Il a un manteau rouge et un chapeau de cardinal auprès. » — Les deux derniers tableaux ont disparu, mais la sainte Thérèse se voit aujourd'hui dans l'église de la Magdeleine. Le saint Joseph a une figure insignifiante, et la Vierge semble trop une bigote bourgeoise. Mais la couleur et la lumière sont riches, et le tapis rouge qui décore les degrés du trône de Marie est d'un moelleux éclatant et d'un fini merveilleux qui rappellent le tapis de l'Annonciation de Finsonius et l'origine flamande de Daret. Au pied du trône se lit cette signature : *Daret Belgicus Bruxellensis inv. faciebat an°* 1641. Cette peinture-ci est encore de la pleine manière du Guerchin.

Je reprends de Haitze : « On ne doit pas sortir de l'église des Révérends Pères Prescheurs sans avoir rendu ses respects à la sainte Vierge du Rosaire, dont l'autel est assez riche, puisque son tableau est de la main de l'illustre M. Daret, accompagné d'un ordre d'architecture corinthe surdorée : l'entablement de laquelle est porté par quatre colonnes dont les entredeux sont embellis des statues de saint Thomas d'Aquin et de saint Antonin, archevêque de Florence. » *La Vierge du Rosaire*, peinte dans des tons plus pâles que la *Sainte Thérèse*, ne séduit pas à distance. Elle gagne beaucoup, m'a-t-on dit, à être flairée de près, à cause de sa grande finesse de peinture. La tête de saint Dominique est, à ce qu'il paraît, d'une fraîcheur de pinceau délicieuse. M. Portes, parmi les dessins qu'il a de Daret, possède une étude de

mains et de tête et tout le personnage du saint moine. La finesse de ce crayon indique bien celle de la peinture. M. Portes dans sa notice a signalé une faute d'invraisemblance qui déparerait la partie inférieure du tableau où sont figurées les âmes du purgatoire. L'artiste, dit-il, a éclairé les figures de gauche à droite. Rien ne motive cette préférence, puisque la clarté entoure ces corps. Ainsi, il fallait que ces corps plongés dans un océan de flammes reçussent le jour de toutes parts et d'une manière égale; ils ne devaient donc projeter d'ombre d'aucun côté, mais seulement dans la partie des chairs opposée aux flammes, dont la direction est ascendante. Il eût été plus rationnel de projeter les ombres de bas en haut. — Cette remarque de M. Portes peut sembler fondée. Cependant, je dirai qu'il a pu être dans l'intention de Daret de suivre l'exemple de grands peintres qui ont éclairé certaines *adorations* du feu du divin Enfant, sans tenir compte d'une autre lumière naturelle; et ainsi la lumière céleste qui tombe en haut de la Vierge et de la scène sacrée a pu éclairer en bas les âmes souffrantes, et ôter toute puissance à l'éclat des flammes qui les entourent. — Ce tableau du Rosaire ou des âmes du purgatoire n'a point quitté l'église pour laquelle il avait été fait. Il ne décore plus l'autel pourtant, mais une des murailles latérales de l'église de la Magdeleine, côte à côte de la toile de sainte Thérèse. Il porte sur une des faces de la base d'un pilier occupant la gauche de la partie supérieure du tableau, la signature suivante: *Joanes Daret Bruxel. inven. pinxit* 1643. — Onze ans plus tard, Jean Daret eut une fille, nommée Françoise Daret, qui fut baptisée à cette paroisse, Sainte-Magdeleine, le 25 janvier 1654. — Ces dates, ces notes nouvelles, je les dois en grand nombre, presque toutes, je pourrais dire, à la complaisance inépuisable de M. le docteur Pons.

Reprenons le petit livre des *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix :* « On voit dans l'église des RR. PP. Carmes quatre tableaux de l'illustre M. Daret; les trois du grand au-

tel, qui sont un Crucifix et deux saints de l'ordre, et celui de sainte Anne ayant à ses côtés sainte Agathe et sainte Marguerite.

» Dans l'église du second ordre de la Visitation, on voit au principal autel un petit mais très-beau tableau et qui est bien grand dans sa petitesse; c'est aussi un des ouvrages de M. Daret.

» Dans l'église des Trinitaires, on voit un tableau de saint Alexis et un autre de deux religieux de cet ordre sur la grande porte, qui sont de l'illustre M. Daret. — Dans celle des Récollets l'on voit du même pinceau, dans la chapelle à main gauche en entrant, un tableau de saint Sauveur, religieux de cet ordre, représenté guérissant tous ceux qui étaient sous la puissance du diable et faisant du bien partout (*Pertransiit benefaciendo et sanando omnes oppressos a diabolo*). » — Cette peinture des miracles de Salvator de Horta se trouve à la Magdeleine, et est un des meilleurs de Daret. Le moine est debout dans une belle pose simple et inspirée, prêchant à la foule de pauvres gens qui l'écoutent rangés à droite au-dessous de lui, assis par terre; ils ont tous des figures variées et d'une bonne expression, et sembleraient être des portraits pour la vérité et la naïveté des têtes. Une Vierge apparaît à Salvator dans les hauteurs du ciel. Cette composition a vraiment du caractère; Daret s'est bien pénétré de ce sujet, et l'on y aime sa piété simple.

Combien d'autres tableaux nombre encore de Haïtze! Au principal autel de la petite nef du Saint-Sacrement dans la cathédrale, il y a un très-beau tableau de la dernière cène du Sauveur, qui est de l'illustre M. Daret. Cette toile, qui occupe la chapelle du *Corpus Domini*, ne porte ni signature ni date; à la regarder, on dirait qu'elle a été entreprise dans un temps où, voulant faire un pastiche de Guerchin, Daret ne se rappelait plus suffisamment sa manière, qu'il avait autrefois si bien possédée.

L'église du grand couvent des Ursulines, sous le titre de

saint Sébastien, se glorifiait à son maître-autel d'un tableau de Daret. — Sainte Marie-Magdeleine avait de même autrefois une Notre-Dame des Suffrages qu'elle a perdue. — [La belle chapelle de la Congrégation des Jésuites avait alors aussi un saint Joachim et une sainte Anne de Daret, mêlés à deux tableaux de Puget et à d'autres de Levieux.

« Dans l'église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de saint Pierre, il y a encore de belles peintures de l'illustre M. Daret ; le tableau du principal autel, qui est le présent que le Sauveur fit au prince des apôtres du pouvoir des clefs du royaume des cieux, comme il est écrit au-dessus sur une table d'azur en lettres d'or : *Tibi dabo claves regni cœlorum.* Aux deux crédences, il y a deux petits tableaux dans un ovale de deux pieds de hauteur, dont l'un, celui du côté de l'Evangile, qui est de M. Michel Daret, fils aîné de cet illustre peintre, fait voir le Sauveur marchant sur les eaux, tendant la main à saint Pierre, qui, le voulant joindre, s'enfonce à même temps que sa foi diminue ; il semble à voir la peur dont il est saisi, qu'il s'écrie : Seigneur, sauvez-moi. Dans l'autre, qui est du père, et qui est très-beau, on voit saint Pierre qui pleure après son reniement ; il l'a représenté hors la basse-cour de la maison du grand-prêtre Caïphe, pendant l'obscurité de la nuit ; la lune, qui était pour lors dans sa pleineur, disparaît et se cache derrière quelques nuages qui la couvrent. Ce pourquoi l'on voit, à la faveur du feu que l'on faisait au milieu de la basse-cour du pontife, cette servante qui l'avait fait renier, sur le seuil de la porte, et plusieurs autres personnes au-dedans qui se chauffent auprès du feu ; d'autant qu'il faisait froid, dit l'Écriture. (*Stabant autem servi et ministri ad prunas, quia frigus erat*). Ces tableaux sont accompagnés d'un ordre d'architecture corinthe de bois doré qui achève entièrement la décoration de l'autel.

» Dans la basse-cour de la maison de l'Oratoire, on voit une petite chapelle qu'on annonce de l'Association, dont les belles peintures qui l'embellissent sont aussi un de ces ou-

vrages merveilleux de M. Daret. Le tableau qui est à l'autel est un ouvrage moderne assez beau où il y a Jésus, Marie et Joseph, dont le nom de l'auteur ne m'est pas connu. Toutes les autres peintures sont de la savante main de M. Daret. Aux deux côtés de cet autel, il y a deux niches; dans l'une se voit un saint Joachim, et dans l'autre une sainte Anne en plate peinture. Au-dessus de la Banque, règne tout autour en relief de bois doré, un ordre d'architecture corinthe porté par des pilastres où dans l'entre-deux sont des niches avec des ornements conformes à l'ordre qui les sépare; tous ces espaces sont remplis de tableaux dans lesquels, à cause de leur proportion étroite, il n'a peint que la figure d'un saint, mais qui sont toutes d'une si belle nature, et le choix qu'il en a fait en général et en particulier si judicieux, qu'il ne se peut rien voir de mieux concerté; car ces dix-neuf ou vingt tableaux qu'il y a, représentent une espèce de généalogie ou d'arrangement des principaux parents ou amis ou disciples de Notre Seigneur, qui fait bien voir que cet illustre peintre entendait parfaitement bien l'histoire sacrée, et de quelle manière il conduisait toutes les entreprises qui étaient sur son soin. — Le premier tableau à côté de l'Évangile représente Zacharie, père de saint Jean-Baptiste, revêtu d'une robe blanche de fin lin, ceint d'une ceinture de broderie, lequel comme prêtre offre les parfums dans le temple, où l'archange Gabriel lui apparaît se tenant debout à la droite de l'autel d'or où sont les parfums, qui lui prédit la naissance d'un fils qui serait sanctifié dans le ventre de sa mère, quoique sainte Élisabeth ne fût plus en âge d'enfanter. Il n'a pas manqué d'exprimer sur le visage vénérable de ce saint vieillard la surprise et la joie tout ensemble, non-seulement sur son visage, mais dans toutes les beautés de l'attitude. — Le deuxième est sainte Élisabeth à la porte du temple, qu'elle regarde avec étonnement. Il se voit dans son air tout ce qu'elle souffre du retardement de Zacharie dans le temple, où il fut plus longtemps qu'à son ordinaire; néanmoins elle conserve

toute la beauté et la noblesse. — Le troisième tableau est saint Jean-Baptiste qui accomplit la promesse de l'archange dans un paysage, comme étant la voix de celui qui crie dans le désert (*vox clamantis in deserto*). — Le quatrième, Marie Salome, l'une de celles qui étaient au pied de la croix et qui furent au sépulcre embaumer le Sauveur. Elle est la mère des enfants de Zébédée, qui sont les deux suivants. — Le cinquième, saint Jacques le Majeur, parent, dit l'Écriture, de Jésus-Christ, qui le nomma avec son frère Boanerges, c'est-à-dire enfants du tonnerre. — Le sixième, saint Jean l'Evangéliste dans l'île de Patmos, qui est une de l'Archipel, écrivant son Apocalyse avec l'aigle, son symbole, à ses pieds. Dans le lointain paraît une mer, et le ciel est couvert de gros nuages avec des éclairs qui brillent de sept endroits qui sont les avant-coureurs des sept tonnerres, dont il est parlé au dixième de cette prophétie, qui firent entendre leur voix. Cet excellent peintre, qui n'était pas moins recommandable par sa piété que par sa science, fit un présent gratuit de ce tableau à cette chapelle. C'est pourquoi on y voit au-dessous ses armes, qui sont écartelées au premier et dernier d'or, à trois losanges de gueules, accompagnées de deux cotices en bande d'azur; au deuxième et troisième, d'argent à un chevron de sinople et deux roses de gueules en chef et un olivier en pointe chargé de trois olives d'argent; et sur le tout d'or à deux cœurs de gueules, liés de sinople, qui est Daret; et cette devise au-dessus : *Contre fortune Daret.* — Le septième tableau est saint Lazare, évêque de Marseille, que Jésus-Christ ressuscita et qu'il appela du nom d'ami ; c'est aussi un des soixante-douze disciples. — Le huitième, sainte Marthe, sa sœur, qui jette de l'eau bénite sur le dragon furieux dont elle délivra une ville de cette province qui est Tarascon, laquelle en mémoire de cette heureuse délivrance a pris le nom de cet animal, que l'on appelle en ce pays Tarasco. — Le neuvième, sainte Magdeleine, la sacrée amante de Jésus-Christ; elle est peinte ici droite dans le désert, ap-

puyée contre un rocher, avec ses habits négligés et ses cheveux épars, où elle paraît aussi triste que belle.—Le dixième, saint Maximin, premier évêque d'Aix, et l'un des soixante-douze disciples. On le voit ici en chape de broderie avec la crosse et la mitre. — Le onzième, saint Cydoine, qui est l'aveugle-né de l'Evangile, et le successeur de saint Maximin à sa dignité, des ornements de laquelle il est aussi revêtu. Tous ces saints sont assez connus dans cette province, qu'on peut appeler proprement la patrie du Sauveur, puisqu'on y révère ses plus proches parents et amis. — Le douzième, saint Siméon dans le temple tenant l'enfant Jésus entre ses bras, revêtu de ses habits sacerdotaux, accompagné de deux jeunes lévites qui tiennent des torches allumées, vêtus de rouge avec un surplis au-dessus de fin lin. — Le treizième, Anne la Prophétesse, qui se trouva en ce même temps au temple et qui reconnut incontinent le Sauveur. — A l'autre côté qui est vis-à-vis de Zacharie, est saint Pierre dans un temple, revêtu des habits sacerdotaux, qui offre à Dieu en sacrifice le corps de son fils. — Le deuxième tableau de ce côté est Marie Cléophé, parente de la sainte Vierge, l'une de celles qui étaient à la mort du Sauveur et qui furent au sépulcre avec des aromates et parfums à dessein de l'embaumer, où elles rencontrèrent un ange vêtu d'habits plus blancs que neige assis sur la pierre du monument, ce qui paraît en petites figures dans le lointain.—Les cinq tableaux qui suivent représentent les cinq enfants de cette Marie Cléophé.—Le troisième tableau est le premier enfant de cette illustre mère saint Jacques le Mineur, apôtre.—Le quatrième, saint Siméon, apôtre, appelé le Zélé. — Le cinquième, saint Thadée, apôtre, autrement appelé Jude. — Le sixième, saint Siméon, l'un des soixante-douze disciples, évêque de Jérusalem, ayant succédé à saint Jacques, son frère, qui a le premier possédé cet évêché. Il fut crucifié sous l'empire de Trajan, âgé de six-vingts ans; son martyre y paraît en petites figures dans le lointain.—Le septième et dernier tableau de ce côté

est saint Joseph, dit Barsabas, surnommé le Juste, le cinquième des enfants de Marie Cléophé, et l'un des soixante-douze disciples. — Le cindre qui règne tout autour de la chapelle au-dessus de la corniche qui porte le plafond est divisé en vingt-deux espaces par des consoles qui sont au-dessus des pilastres. Une galerie de balustres ronds forme une tribune où se voit un ciel avec des nuages qui sert de fond au concert des anges qui remplissent ces espaces par une diversité la plus agréable et la plus amoureuse qui se puisse imaginer suivant la sainteté du lieu. Dans les deux plus proches de l'autel à droite et à gauche sont deux anges portant chacun un chandelier avec un flambeau, ce qui est très-propre et convenable à l'autel. Dans les deux d'après, sont deux archanges qui offrent des parfums avec un encensoir. — Dans le troisième, un ange qui vole, portant un cœur où sont ces mots : Jésus, Marie, Joseph, et dans son opposé des anges qui portent une guirlande de fleurs où ces mêmes mots sont écrits, accompagnés d'autres anges qui tiennent des fleurs. — Dans le quatrième, un archange jouant du luth, et son opposé de la guitare. — Au cinquième, un concert d'une troupe d'anges avec divers instruments : et à son opposé, un accord de timbales à la mode de Provence. — Au sixième, un archange jouant du violon, et celui qui est à l'opposite, de la harpe. — Au septième, un concert d'anges de divers instruments; et à l'autre côté, d'anges avec des tambours de basque. — Dans le huitième, deux archanges, l'un jouant d'une basse de viole et l'autre de l'orgue. — Dans le neuvième, deux anges en action de prier. — Les trois espaces qui sont dans le fond sont remplis par trois archanges. Celui au mitan est saint Michel, qui tient d'une main une balance et de l'autre un écu d'acier poli en cercle, dont le milieu fait un éclat où est écrit en lettres hébraïques le grand nom de Dieu JÉOVA. A droite, est l'archange Gabriel, celui qui a annoncé la naissance du Sauveur et de son précurseur. A la gauche, l'archange Raphaël avec le jeune Tobie qui porte le

poisson qu'il lui fait prendre dans le fleuve Tigris, lorsqu'il le conduisait en Rages, ville de Mèdes. — Le compartiment du plafond est rempli de trois grands tableaux : le premier représente dans une campagne l'enfant Jésus entre les bras de la sainte Vierge; saint Joseph qui dort, et l'ange qui l'éveille pour lui dire de s'en aller en Égypte, afin d'éviter la persécution d'Hérode. Ce saint patriarche est dans un profond sommeil au pied d'une grosse colonne d'ordre corinthe avec son entablement en ruine. Quoique toute cette masure soit représentée dans un plafond qui se voit de bas en haut, et qu'elle n'ait en tout qu'un pied et demi, (elle) ne laisse pas de tromper la vue, car elle pousse son élévation dans le ciel avec tant de justesse de diminution de l'élévation, et l'optique si bien et si justement observée, qu'elle a fait l'admiration de tous les savants qui l'ont vue, et particulièrement du seignor Francisque Romanel, homme de l'art et qui faisait l'honneur des Romains, qui dit tout haut en présence de quantité de personnes qui sont encore en vie, qu'après avoir si heureusement réussi dans ce morceau d'ouvrage, il pouvait aller peindre par tout le monde sans craindre son pareil. — Le second et le plus grand de ces tableaux représente toute la famille sainte en gloire.—Et le troisième, Jésus, Marie et Joseph dans une chambre lambrissée. — Au-dessus de l'autel il y a peint un grand rideau rouge, deux anges qui en tiennent les cordons, avec tant d'art et de vérité, que tous les jours il s'y trompe du monde, encore qu'on sache fort bien qu'un semblable trompa l'un des premiers peintres de l'antiquité. — Toutes ces peintures sont admirables, tant pour la beauté des attitudes, la correction, les belles et savantes carnations, et toutes les belles draperies, qui font un accord admirable dans toutes ces parties, et qui prouvent la vérité de ce que la renommée en publie depuis si longtemps. »

Il y a trois notes à faire sur cette longue description de De Haitze. Sous le tableau de saint Jean-Baptiste, dont il se fit

donateur, il mit ses armoiries; donc il était de naissance noble, et de cette bonne noblesse brabançonne qui venait de briller si solidement dans la guerre d'indépendance contre l'Espagne. — Puis, en s'établissant en Provence, on voit qu'il avait adopté les saints, les traditions, et jusqu'aux instruments, si chers aux Provençaux.—Et enfin ces louanges éclatantes que lui donne, à la face de toute la ville, le célèbre peintre Romanelli, ne sont point sans intérêt, et font plaisir à relever. Jean-François Romanelli, de quatre ans plus jeune que Daret, né en 1617, à Viterbe, où plus tard il retourna mourir en 1662, était protégé par le cardinal Barberini, qui, réfugié en France, le recommanda au cardinal Mazarin. Celui-ci l'appela à Paris en lui envoyant une somme de trois mille écus pour son voyage. Francesco Romanelli arrivait donc à Aix, accompagné de sa belle renommée, et sans doute menant assez grand train. Daret et lui purent parler avec bonheur de l'Italie et de ses merveilles, et de leurs maîtres aussi. Romanelli lui fit ce beau compliment que rapporte de Haitze, et qui, en vérité, était bien mérité. Si l'on compare les peintures de décoration que laissa Romanelli en France, au Louvre comme au palais Mazarin, à celles qu'exécuta Daret pour l'escalier de l'hôtel Châteaurenard, et surtout pour l'appartement du duc de Mercœur, il est difficile de ne point préférer le Belge à l'Italien pour la solidité et le charme des figures, bien qu'ils suivissent même système d'arrangement et de lumière; le coloris est autrement fin dans Daret, et la tournure des personnages autrement plaisante. Romanelli, arrivé à Paris, et présenté au roi et à la reine mère, peignit, en 1651, la galerie Mazarine et presque tout le palais Mazarin. Leurs majestés et toute la cour venaient l'y voir travailler et l'entendre, car il avait la langue aussi adroite que la main; et il se peut qu'en un de ces entretiens il ait parlé au roi ou au cardinal, je l'ai dit, de ce tant habile peintre que cachait la ville d'Aix. Un mot qui se trouve dans l'*Essai historique sur la bibliothèque du roi* fait penser à la tradition du P. Bouge-

rel : « Ces sujets, y est-il dit à propos de la galerie Mazarine, sont distribués dans différents compartiments très-bien entendus, mêlés de médaillons ornés de camayeux, et soutenus par des figures et des ornements feints de stucs, d'une beauté, d'une entente et d'une vérité qui n'ont de comparable que le plafond du château de Vincennes, que l'on prétend avoir été peint aussi par Romanelli. » — Quatre morceaux nous restent des peintures de l'oratoire d'Aix, deux à l'église du collége Bourbon de cette ville, et le saint Joachim et la sainte Anne à celle de l'hôpital Saint-Jacques. Ce ne sont point les chefs-d'œuvre du maître.

« Les prieurs de la confrérie de *Corpus Domini*, fondée à la métropole, dit M. Portes, s'étaient adressés à Daret pour peindre à fresque le dessus de l'entrée de leur chapelle. Il copia la partie supérieure de la *Transfiguration* de Raphaël, laquelle renferme véritablement le sujet, et tout le sujet. Sous le régime de la terreur, l'église Saint-Sauveur avait été transformée en *Temple de la Raison*. Alors on badigeonna la fresque de Daret parce qu'elle figurait un sujet chrétien. Plus tard, et quand l'église fut rendue au culte catholique, le clergé de la métropole voulut offrir ce bel ouvrage à la vénération des fidèles. Malheureusement l'opération du nettoiement, ayant été confiée à des mains inhabiles, devint fatale à la peinture. On peut néanmoins se faire une idée de la beauté que devait avoir ce grand morceau par le peu qui en reste. Le Christ, malgré les dégradations qu'il a subies, paraît s'élancer au ciel avec une légèreté admirable. » Les figures de cette fresque sont colossales.— Daret avait encore peint ailleurs un saint Joseph et un Ange gardien. Dans l'église du Saint-Esprit ou de Saint-Jérôme, on voit un ex-voto représentant la Vierge implorant le Christ pour une âme du purgatoire que l'archange vient délivrer. Ce n'est pas un des plus importants tableaux de Daret; il est fort endommagé et couvert de repeints. — Dans la chapelle du château de Labarben se trouve de lui une Nativité du Sauveur.— A l'un des autels de l'église de Lambesc, un saint

Joseph agonisant, et la réduction de ce même tableau dans la chapelle du domaine appartenant à M. Martin, propriétaire à Lambesc.—Chez M. Clerian, un Christ en croix, la Madeleine en bas, et un Jésus sortant du tombeau qui rappelle les Carrache. Chez M. Portes, la petite esquisse d'une Vierge du Rosaire. La tête du saint Dominique a été retouchée par Revoil. — Au musée de la ville, une tête de saint Jean décollé dans la manière du Guide. — Les peintures d'église de Daret étaient innombrables.

« Dans l'église du Saint-Esprit, dit de Haitze, qui est la troisième paroisse de cette ville, on voit au maître autel trois beaux tableaux des trois descentes du Saint-Esprit, sur Marie lorsque Gabriel lui eut annoncé l'incarnation du Verbe; sur le Sauveur, qui est ce Verbe fait chair, dans le Jourdain, lors de son baptême; et dans le cénacle de Sion, sur les apôtres et ceux qui étaient assemblés le jour de la Pentecôte. Ces tableaux sont de l'illustre M. Daret. » — Le dernier de ces trois tableaux, la Pentecôte, est le seul qui soit resté à son église. Il porte, sur une des faces d'un pilier qui est à gauche, écrit ce qui suit: *M. Anthoine Taxy — M. Jean Granier — M. Michel Roustan — M. Jean-Pierre Rouland — An*° 1653. Ce sont les noms des donateurs. Celui de Daret ne s'y trouve pas. Les lettres romaines de l'inscription ci-dessus sont d'ailleurs absolument analogues à celles de l'inscription du tableau des âmes du purgatoire à la Magdeleine. — Quoiqu'il y ait dans cette peinture certaines poses et certaines têtes d'un choix un peu maniéré, elle est une des plus agréables de Daret. La Vierge, jeune, jolie, trop jeune peut-être, est intelligente et d'une nature toujours simple et bonne. La lumière est plaisante, et l'ensemble du tableau est d'un caractère assez élevé. Il tient à la fois au Guide et au Guerchin, mais davantage au Guide.

L'année qui suivit cette *Pentecôte*, Daret peignit une de ses plus considérables compositions, toute la cage d'un grand escalier qui rappelle ceux des plus beaux palais d'Italie. J'hé-

site avant de transcrire du livre de De Haitze l'ennuyeuse et démesurée description qu'il en a faite, mais en même temps qu'elle donnera au lecteur un modèle de la plus insipide et de la plus saugrenue interprétation qu'il soit possible de faire des intentions d'un peintre, elle nous conservera l'ensemble de son idée, en nous montrant quelques parties inférieures de sa composition qui, aujourd'hui, ont par malheur disparu.

« On voit un bel escalier dans la maison de M. le baron de Chasteau-Renard, lit-on dans les *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, qui est un de ces ouvrages merveilleux de l'illustre M. Daret. Les plumes mêmes les plus éloquentes seraient dans les bornes de leur savoir faute de trouver des termes pour exprimer les savantes et surprenantes beautés produites par ce grand homme, qui a bien voulu, par une bonté naturelle aux gens de son pays et plus en lui qu'à tous les autres de sa nation, s'arrêter dans cette ville pour la rendre, par ses nobles productions, une des plus recommandables de France. Cet escalier est de forme carrée, son rampant bordé de balustres avec des piédestaux couronnés de boules de jaspe noir. Il y a quatre repos dont le plus haut se communique à deux appartements, qui sont très-commodes pour s'arrêter à considérer les effets différents du point de vue qui change à mesure qu'on avance, quoique le tout soit admirablement bien conduit sur un point principal. Le sujet du total est pris sur l'immortalité de la vertu. — L'ordre dorique, qui est le plus solide, le plus ancien des ordres, qui fut pris sur le corps robuste de l'homme, ou pour mieux dire, sur l'Hercule qui est le symbole de la vertu forte et héroïque, est représenté pour faire la masse de cet ouvrage. Ce qui se présente à la vue en entrant, sont quatre grosses colonnes, deux sur le devant et deux en dedans qui forment un corps d'une épaisseur proportionnée qui se voit au-dessus de l'horizon. Le dessous, quoique dans l'ombre, est enrichi d'ornements convenants à son ordre et par le reflex éclairé en demi-teintes, donne lieu de croire que ce corps est véritable-

ment soutenu par ces colonnes accompagnées en devant de son entablement qui règne tout autour, et qui, aux côtés, est porté par des pilastres : mais la proportion, la diminution des colonnes, sa rondeur, sa base, son chapiteau, et tous les filets qui composent la corniche, conduits d'un goût et d'un profit véritablement antiques. La grande proportion de cet ordre y fait bien son effet, et montre une beauté mâle et naïve, qui est proprement ce qu'on appelle la grande manière, qu'on introduit en faisant que les divisions des principaux membres des ordres aient peu de parties, qu'elles soient grandes et de grand relief, afin que l'imagination en soit fortement touchée. Dans l'entre-deux de ces colonnes en éloignement paraît un autre corps de bâtiment d'ordre ionique, qui est le second des ordres antiques appelé le féminin ; pour montrer que l'un et l'autre sexe a part aux arts, et qu'elles ne méritent pas moins l'immortalité que les hommes lorsqu'elles ont quelque vertu. Dans le frontispice de ce bâtiment paraissent deux niches dans l'une desquelles est représenté Hercule, qui est l'image de la vertu la plus forte et la plus intrépide, vêtu de la peau du lion de Némée, s'appuyant de sa main droite sur sa massue, et tenant de la gauche trois pommes cueillies au jardin des Hespérides, qui sont les symboles des trois vertus héroïques attribuées à ce dompteur des monstres, savoir : la modération de la colère, la haine contre l'avarice et le mépris des voluptés. L'autre niche est plus que des trois quarts cachée par la colonne qui lui est devant, ce pourquoi la statue qui la remplit ne paraît qu'un bout de main, de draperie et de jambe. Il paraît dans ce même frontispice le bas de quelque bas-relief dont le reste se perd au derrière du premier corps, mais le peu qui paraît nous marque des sacrifices, des vases d'or et d'argent qu'ont offerts les anciens à la vertu, pour montrer la récompense qu'elle mérite, et s'il était permis d'avancer on le verrait tout entier. Le balustre qui ferme l'entrée et qui est conforme au relief opposé a même plus de netteté et de force, quoiqu'il ne soit

que plate peinture ; et pour montrer plus d'espace entre ce bâtiment et le derrière, il fait paraître de grands rosiers en fleurs et en boutons ; car enfin, après toutes les veilles on cueille les fleurs des travaux, et c'était ce que signifiait ce laurier-rose qui était à l'entour du temple de la Vertu. Il a peint à quelques-unes de ces ouvertures, des verges de fer avec des rideaux de couleur rouge attachés avec des anneaux de fer, pour les faire glisser, supposant de vouloir ouvrir ou fermer. Aux côtés, à droite et à gauche, sont de grands pilastres de la même proportion que les colonnes qui portent l'entablement qui règne tout autour; et, par un jugement ingénieux et digne de son auteur, qui fait voir combien cet illustre peintre était également savant en l'histoire comme en son art, il s'est servi très-à-propos, à la place de pilastres pour faire porter son entablement qui règne du côté des fenêtres, de termes en forme de cariatides. Les habitants d'une ville du Péloponèse, nommée Caria, ayant fait ligue avec les Perses, contre les Grecs leur propre nation, après la défaite des Perses, furent assiégés par les vainqueurs, qui saccagèrent leur ville et passèrent tous les hommes au fil de l'épée, et les femmes furent menées esclaves. En faisant bâtir des édifices publics, pour éterniser leur ressentiment et la marque de la servitude de ces captives, ils y insculpèrent leurs images au lieu de colonnes, comme pour les accabler aussi sous le faix de la punition qu'elles avaient méritée par la félonie de leurs maris. Il n'est pas fort difficile à comprendre que M. Daret est entré fort à propos dans le sens de Vitruve, car il a représenté ces termes en forme de cariatides pour les vices ennemis de la vertu, à qui il fait porter le faix à la place des colonnes, et les attache sous ce grand fardeau comme esclaves, tels que sont les vices de la vertu. — Dans l'entre-deux des pilastres, il y a représenté deux grandes niches ; dans celle qui est à côté droit, il y a peint en statue de marbre Scipion l'Africain ; quelques-uns veulent que ce soit le bon empereur Trajan, qui aimait si fort les sciences, et d'au-

tres estiment que ce soit Marc-Aurelle. Dans la niche opposée, il y a mis le sage Salomon, comme le plus savant et le plus vertueux de tous les hommes. Le premier est peint en guerrier avec une couronne de laurier en qualité de triomphateur, et le second, en robe comme roi, à la mode de sa nation. — Dans l'entre-deux de pilastres à côté de ces deux statues, il a peint deux grandes croisées vitrées comme pour donner jour à d'autres appartements, avec des rideaux rouges accompagnés de leurs cordons et houpes si artistement exécutés, que très-souvent on y a surpris du monde vouloir tirer les cordons pour ouvrir ou fermer, ne pouvant s'imaginer que ceux-ci soient aussi peints. Mais ce qui surprend encore davantage, est un laquais, tête nue, vêtu de couleur feuille morte, avec le galon bleu qui sont les couleurs de la maison, qui sort d'une de ces fenêtres, et pousse le rideau qui la couvre, comme pour voir qui entre. Ce laquais est le vrai portrait d'un autre qui était alors de service dans cette maison. Sa grande ressemblance, la force de la couleur, la naïveté avec laquelle il pousse ce rideau, la croisée vitrée qui se découvre à demi, et le dedans de la chambre qui se voit au travers de la fenêtre, font un effet si surprenant, qu'il n'entre presque personne qui ne s'adresse à ce feint laquais, particulièrement dans le temps qu'il servait, de quoi le maître se faisait un plaisir sans égal. — Dans l'entre-deux des colonnes, se voit une cage suspendue; je dis qu'on la voit suspendue, parce qu'elle est si bien peinte que la vue a de la peine à discerner si c'est une fiction ou une vérité, et l'on n'ose quasi croire que ce soit une peinture. Cette cage est de fil de fer doré avec un perroquet dedans, qui est cet oiseau qui a eu autrefois le bonheur, dit Stace, de saluer les rois et de proférer le nom de César. On voit cette cage par-dessous, à cause qu'elle surpasse de beaucoup l'horizon, et elle est suspendue avec un cordon rouge attaché à un gros clou qu'on suppose avoir été enfoncé de force dans une des fentes de la colonne. Dans un des coins, il y a un pilastre qui

paraît avancé en dehors, quoique l'angle, dans sa vraie situation, soit enfoncé. L'élévation du lieu n'est pas considérable par la faute des maçons, mais les peintures qui l'enrichissent suppléent à ce défaut et le font paraître encore plus élevé. Car, dans le cindre qui est au-dessus de la corniche, et qui se joint au plafond, le peintre a feint une continuation d'architecture, si artificieusement exécutée qu'elle trompe la vue. Il y a comme quatre ouvertures dont l'épaisseur est si bien représentée, et le jour qui paraît au travers donne si à propos, qu'on dirait que ce sont de véritables fenêtres. Leur épaisseur sert de niches, à chacune desquelles le peintre a logé un buste feint de marbre, dont celle qui est en devant et qui se voit en entrant est remplie d'une Pallas; la seconde, d'un Mercure; la troisième, d'Apollon; la quatrième, du Roi, qu'on peut appeler justement le protecteur et restaurateur des sciences. — Depuis ces fenêtres jusqu'aux angles, il y a huit espaces qui sont occupés par les huit arts libéraux représentés par des femmes plus grandes que le naturel, accompagnées de génies qui travaillent aux études différentes qu'elles représentent. La première est la Grammaire, mère nourrice de tous les arts, avec des génies qui étudient l'ABC et qui disent leurs leçons. La deuxième est la Rhétorique, tenant un caducée à la main, avec des génies qui sont en action de parler et de déclamer. La troisième est l'Arithmétique, avec des génies qui font des règles de chiffres et d'autres assis sur des balles de marchandises qui font des comptes avec des gets (là est écrite la date de cette peinture : 1654). La quatrième est la Géométrie, le compas à la main, accompagnée de génies qui s'exercent avec de demi-cercles, de compas de proportion, comme pour vouloir prendre l'ouverture des angles, et pour mesurer de lignes inaccessibles. La cinquième est la Musique, qui bat la mesure avec un rouleau de papier pour faire chanter les génies qui lui sont auprès, dont quelques-uns jouent des instruments sur la partie. La sixième est l'Astrologie, tenant une lunette de longue vue

regardant le ciel, et les génies avec de compas qui font des observations sur le globe, et d'autres sur l'astrolabe, pour mesurer le cours des astres et en connaître l'avenir par une judicieuse mais vaine spéculation. La septième est la Logique tenant un cadenas à cercles sur lesquels sont écrites des lettres alphabétiques. Pour ouvrir ce cadenas, il faut tourner ces cercles jusqu'à ce que les lettres forment de rang un nom propre qui est celui de D'Aymar, surnom de cette famille. Il s'y voit aussi d'autres lettres qui forment le nom de Daret, mais ces lettres ne sont pas rangées, c'est ce qui fait la différence de celui de D'Aymar de celui de Daret. Il y a même un de ces génies qui feint vouloir mettre la clef dans ce cadenas; cette clef toutefois est inutile, car il n'y a que le nom de D'Aymar qui soit le véritable secret pour l'ouvrir. Ce cadenas fait allusion à la logique, que les philosophes appellent la porte des autres sciences. La huitième est la Peinture, qui peint les armes du feu maître de cette maison, qui sont écartelées au premier et quatrième d'azur, à deux chevrons raccourcis entrelacés d'or et trois étoiles de même, deux en chef et une en pointe au deuxième et troisième parti, coupé, tranché, taillé d'argent et de sable, et sur le tout de gueules à une colombe d'argent portant en son bec un rameau d'olivier, au chef d'azur cousu de trois étoiles d'or qui est D'Aymar, et sur l'écu un bonnet grelé de perles, surmonté d'un casque.

Les génies sont occupés à faire les mêmes armes en sculpture, et d'autres dessinent et modèlent. Tout ce cindre est embelli de festons et d'autres ornements qui rendent cette fiction encore plus vraisemblable, comme sont les consoles qui portent la continuation de l'architecture qui est dans le plafond; au-dessous de ces arts, le peintre a rangé tous leurs symboles dans les triglyphes à la place des métopes. Pour faire paraître encore son exhaussement plus élevé, au-dessus de la continuation d'architecture qui commence au bout du cindre, il a feint une espèce d'ordre tout à fait extraordinaire, des grands enfants dans les angles qui se terminent, depuis

la ceinture en bas, en consoles qui portent une corniche. A côté de chaque enfant sont des consoles en feuilles de refente, dans l'entre-deux desquelles sont représentés en bas-reliefs des enfants qui offrent des couronnes de toute sorte à la Vertu, et d'autres présents dignes d'elle. Tout ce plafond est enrichi de festons attachés avec des rubans et autres ornements qui flattent la vue et donnent un agrément sensible à l'œil et à l'esprit. Toute cette architecture est couronnée de balustres en raccourci, avec sa main-courante, sur laquelle il y a des vases, les uns remplis d'œillets et les autres de jasmins d'Espagne, et sur les quatre angles sont de piédestaux avec de boules de jaspre. Le ciel qui paraît dans cette ouverture donne jour à deux côtés de ce plafond et les deux autres sont dans l'ombre. Ce jour se perd insensiblement en demi-teintes, et se vient marier avec le véritable jour qui entre des fenêtres, en sorte que le jour naturel ne se peut discerner, tant la vérité est bien représentée. — Dans le ciel paraît une Pallas volant tout à travers, tenant à la main la verge des sciences avec ces paroles : *Virtus immortalis*, la vertu est immortelle. Elle est vêtue d'une robe de couleur d'or et d'azur avec un soleil sur la poitrine, et son manteau couleur de rose. Elle porte sur sa tête un casque surmonté d'une couronne d'olivier avec un pennache blanc; l'air de son visage est tout ensemble noble et gracieux, et ses yeux ne sont pas moins doux et agréables qu'ils sont vifs et pénétrants. Je me contenterai de dire ce qu'il y a de plus considérable aux peintures dont cet escalier est encore embelli, le rapport que l'invention des sujets en particulier et le choix que tous les ornements du dessous de l'escalier ont avec le sujet principal. La première et la plus grande place qu'on remarque en cet endroit est divisée en trois parties, une sur le milieu et les deux autres à côté. Dans celles des côtés se voient des ornements qui tombent en culs de lampe, et dans le milieu un grand bas-relief de marbre représentant le Parnasse avec les Muses et Apollon qui est au sommet de ce mont qui tou-

che de sa lyre. Au-dessous du deuxième rampant, il a représenté Diane chasseresse dans le bois, qui est le symbole de la chasteté, voulant marquer par cette figure que, pour exercer les beaux-arts, il ne faut avoir aucune mauvaise qualité. Au-dessous du dernier rampant, il y a aussi représenté de même façon la Vertu qui surmonte et terrasse le Vice. Dans l'espace qui se voit à main gauche en entrant, il a peint une continuation de pavé pour agrandir le lieu qui se termine à une balustrade. Au delà, il y fait voir un jardin rempli de toutes sortes d'arbres si frais et si bien distingués par la touche des feuilles et des fleurs, qu'il ne se peut rien voir de plus vrai et de plus naturel. Entre ces arbres paraît une Vénus avec son fils. Cette statue est mise là pour une fontaine dans un lieu de plaisance, comme la mère des plaisirs apparents et non des sciences qui renferment les solides. Un gros pilier supporte l'arc doubleau moitié relief et moitié peint, qui ouvre aussi les côtés par des arcs doubleaux, et qui d'un côté soutient le vrai et de l'autre le faux, où il paraît une niche remplie d'une statue qui représente la Justice, choix juste et judicieux que cette statue pour base de tout cet édifice et qui parle d'elle-même. Au milieu de l'autre côté, on voit un chien qui descend l'escalier et qui semble vouloir aboyer ; il a peint par cette figure les ignorants, qui sont les seuls ennemis de la vertu et de ceux qui la pratiquent, suivant le dire du proverbe : *Artem non habere inimicum nisi ignorantem.* Au-dessous des portes, on y voit de grands vases antiques soutenus par deux génies, qui sont les vases sacrés à la vertu. — Voilà à peu près une *légère* description de toutes les particularités qu'on voit dans cet escalier, qui sans doute est un des ouvrages des plus beaux et des plus accomplis qui se puissent, qui a fait l'admiration de tous les curieux et même du roi (qui sait très-bien faire la distinction du beau d'avec ce qui ne l'est pas), lequel ayant été logé dans cette maison, comme la plus belle et la plus commode de la ville, lorsqu'il passa (en 1660) pour aller accomplir son auguste mariage

avec l'infante d'Espagne, fut si surpris de voir tant de beautés en cet escalier, qu'il commanda à ses gardes du corps d'avoir soin qu'on ne gâtât rien, sur des peines qu'il eut la bonté d'ordonner. Sa Majesté encore n'en fut pas seule surprise, tout le beau monde savant qui l'accompagnait donna de l'encens au peintre qui avait produit tant de merveilles à la fois.»—C'est après cette bonne fortune qu'il ne serait pas impossible qu'on eût débauché Jean Daret pour aller peindre à Vincennes. L'escalier de l'ancien hôtel Chasteau-Renard, appartenant aujourd'hui à M. le chevalier d'Agay, est en effet superbe. Le Salomon et l'Auguste et toutes les grisailles de la corniche sont très-beaux d'exécution; mais ce qu'il y a de vraiment délicieux, c'est la figure du page qui soulève le rideau, c'est surtout la Minerve qui vole en plafonnant; elle est admirable de lumière, de légèreté et de beauté. Tous ces dessous de l'escalier que décrit de Haitze sont perdus sans laisser trace. Le temps a terni le brillant de la couleur; cependant, tel qu'il nous reste, cet énorme ouvrage est encore, avec l'appartement du duc de Mercœur dont je vais parler, une des incontestables merveilles de la ville d'Aix.

La Provence avait, dans ce temps-là, pour gouverneur Louis, duc de Vendôme, qui fut connu sous le nom de duc de Mercœur jusqu'à la mort de son père, en 1665. Lui-même était né en 1612, un an avant Daret, et mourut à Aix, en 1669, un an après notre peintre. En épousant, en 1651, Laure Mancini, l'aînée des nièces du Mazarin, il était entré en faveur, et le roi, ou plutôt son oncle, lui avait donné le gouvernement de la Provence, où il apaisa des troubles et s'empara de Toulon. En 1656, Louis XIV le nomma commandant de l'armée de Lombardie, puis le créa, en 1661, chevalier de ses ordres. Ayant perdu sa femme en 1656, il embrassa l'état ecclésiastique et fut cardinal en 1667, deux ans avant sa mort. — Voilà ce que dit l'histoire; voici ce que raconte la tradition : — Le duc de Mercœur, étant venu prendre son gouvernement, connut à Aix une Forbin d'une beauté mer-

veilleuse, *la belle du Canet*, comme on l'appelait. Fauchier, le célèbre portraitiste de la Provence, fit au moins six portraits de cette magnifique personne, et mourut en la peignant. Vendôme aima si follement *la belle du Canet*, que l'on craignit, sa femme une fois morte, qu'il ne l'épousât. C'est pour arrêter tout dessein de ce genre que, sans le consulter, on le fit cardinal; mais la tradition, malicieuse, sournoise, donne à croire que le cardinalat n'empêcha point Vendôme d'appeler sa belle maîtresse dans la chambre magnifique qu'il avait fait peindre pour leurs amours, dans la rue de la Verrerie. Il avait encore, hors la ville, entre les bains et la route d'Avignon, un grand et splendide pavillon, peint sans doute aussi ou décoré luxueusement. Je ne puis parler que de la chambre qui se voit rue de la Verrerie. Quoique les peintures soient, hélas! écaillées, et les boiseries dédorées, et les glaces dépolies, l'aspect en est tout éblouissant. Le salon de son aïeul, conservé au Louvre, n'est point si beau. Le plafond de l'alcôve représente Endymion, endormi dans les bras de Diane, endormis, ou plutôt entrelacés fort tendrement. Diane a les traits de la belle du Canet, Endymion ceux de Vendôme. Des deux côtés de cette peinture sont deux charmantes grisailles de la même mythologie. En sortant de cette alcôve, s'offre le plafond de la chambre, plus splendide et plus vaste : c'est Endymion surpris par l'Aurore, ou peut-être Diane mise en fuite par le Jour, et jetant, en se retirant, des roses sur son beau chasseur. Mais plutôt il faut y reconnaître Diane qui s'enfuit au loin sur son char, et l'Aurore, la poursuivant avec ses Amours porte-flambeaux ou écarteurs de ténèbres, répand des fleurs sur Endymion, lequel de la main repousse les dons de la ravissante déesse qui est venue troubler sa belle nuit. Cette fois, l'Aurore a revêtu la divine grâce de la du Canet; ses cheveux blonds sont coiffés d'une légère couronne de roses; son bras fin, sa tête chatoyante, sa gorge éclatante, son petit double menton, sont vraiment adorables; l'Endymion aussi, suivi de son chien, son cor au côté, coiffé

de sa perruque brune, et son épieu au poing, a une figure jeune, fière, séduisante Ce tableau entier est d'une belle couleur, un peu génoise, surtout dorée et amoureuse. — Ces deux peintures ne sont pas tout; elles sont encadrées dans d'énormes boiseries; la chambre est chargée d'ornements et de pendentifs bien lourds et dorés partout et partout. Aux quatre coins sont quatre médaillons de Levieux ayant des amours sculptés pour support. Ces médaillons représentent l'Hiver, l'Été, le Printemps et l'Automne, figurés par quatre génies enfants. M. le docteur Pons a possédé et cédé à M. Giraud, de l'Institut, ancien professeur à la Faculté de droit d'Aix, les dessins au crayon noir rehaussé de blanc du Printemps et de l'Hiver. Sous les panneaux de Levieux, sont les chiffres indémêlables de Vendôme et de la belle du Canet. Mais bien plus beaux de style et bien plus ingénieux que les saisons de Levieux, sont dix petits médaillons en grisaille, de Daret, qui rappellent, pour la simplicité magnifique de l'arrangement, certaines petites grisailles semblables de Raphaël au Vatican. Ce sont, entre autres sujets, une femme tenant une cassette d'où tombent des écus, une autre tenant des bijoux, un vieillard tenant un caducée, un autre vieux guerrier, une femme couronnée tenant lance et bouclier, une qui fait couler de la cire sur son bras, une entr'ouvrant sa robe, une autre tenant un petit seau, et les autres à l'avenant. Au-dessus de la cheminée, se voit une peinture ovale que je crois encore être de Daret. Elle représente, dans un paysage, une femme endormie ou morte auprès d'un homme qui se cache la tête dans une draperie, dormant peut-être, lui aussi. L'alcôve, toute chamarrée d'or, porte par-devant une frise d'amours et de femmes, et au milieu, une grisaille de Vénus et Adonis. A l'entour de la chambre, en haut et en bas, se déroule une frise de fleurs charmantes; de grandes glaces superbes sont enchâssées entre toutes ces dorures; l'appartement entier est d'une magnificence inouïe, et il périt, il périt; chaque jour lui apporte une éraillure. Il faudrait

sauver cette chambre historique. Mais pas une des familles riches de la ville ne se soucie de bribes pareilles. Aujourd'hui cette chambre est un grenier; demain, comme à l'hôtel d'Éguilles, elle importunera le propriétaire et sera badigeonnée, et disparaîtra ainsi le nid de si illustres amours et le chef-d'œuvre d'un grand peintre. Véritablement la décoration des appartements était ce à quoi excellait Daret; il y paraît plus libre, plus original, plus intelligent, plus agréable, plus supérieur. « Daret avait peint, nous apprend M. Portes, le plafond d'une salle du rez-de-chaussée, à l'hôtel d'Éguilles. Cette peinture, très-belle de couleur et vigoureusement traitée, surpassait en mérite celle de l'hôtel Châteaurenard. Elle représentait des ornements d'architecture sur lesquels grimpaient des plantes rampantes, entremêlées de fleurs. Le propriétaire actuel de l'hôtel d'Éguilles a fait détruire, il y a peu d'années, ce superbe plafond. » — Moi-même ai découvert chez l'honorable doyen de la Faculté de droit, M. Bouteuil, dans sa maison de la rue du Collége, le plafond d'un petit cabinet qui a été peint par Daret. Il représente une balustrade, comme dans l'hôtel Châteaurenard, derrière laquelle et entre les piliers de laquelle des Amours jouent et répandent des fleurs; au milieu, dans l'azur du ciel, sont d'autres Amours, qui soutiennent et renversent une corbeille de fleurs.

Daret, comme on le voit, s'employait à tout; il décorait les églises, il décorait les hôtels; il dut peindre aussi des portraits, et je m'étonne qu'on ne lui en ait point fait faire un plus grand nombre; il est vrai que Fauchier vivait dans la même ville, et pour les portraits ne souffrait point d'égal. Pourtant, au musée de Marseille, l'on trouve, par Daret, le portrait d'un gentilhomme. — Dès 1652, Robert Nanteuil avait gravé, d'après un dessin de lui, le portrait de Jean de Mesgrigny, premier président du parlement de Provence. A gauche de la gravure se lit : *Joan Daret pictor del*; à droite : *R. Nanteuil sculpebat*; la devise au-dessous des armoiries est :

Deus fortitudo mea. L'arrangement et le dessin de cette tête sont d'un très-beau caractère, et presque puissant ; Daret a égalé là les plus beaux portraits de Finsonius. Mesgrigny est drapé dans sa grande robe d'hermine et d'écarlate. Sa main droite est posée sur son mortier ; long nez d'aigle, longue figure maigre, longs yeux calmes, cheveux naturels serrant tristement cette longue mine. « Ce portrait, dit M. Portes, a été gravé une seconde fois au burin par un artiste appelé M. F. Frosne, pour être placé, en 1665, à la tête de l'*Histoire des comtes de Provence*, composée par Ruffi et dédiée à Jean de Mesgrigny. — Cundier, graveur d'un talent médiocre, né à Aix, a donné au burin le portrait de Mourgues, ancien jurisconsulte provençal, d'après un dessin de Daret. »

Au cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale, parmi les portraits des littérateurs et savants français, se voit celui d'un nommé Lilli ou Camillo de Lilii (c'est une note manuscrite qui donne ce nom). Cette gravure est signée : *J. Daret pinxit bruxcel. — N. Pitau sculpsit* 1663. Le personnage est sans doute un antiquaire, car son portrait est appuyé contre des colonnettes de cathédrale, avec des grotesques en chapiteaux, soutenant des écus et des banderoles. Le cartouche sur lequel joue cette devise tronquée, *Beatus farré et urticis camertibus atque Sabinis,* enveloppe une petite médaille portant pour face : *Karolus ipags*, et pour revers : *renovatio regni franc.* Le gros écusson qui supporte cartouche et médailles, cache des tronçons antiques, des fragments de sculpture gothique ; la figure elle-même, coiffée de cheveux blancs et frisés, a les traits carrés, sérieux, et une petite moustache. Le manteau est retenu par la main gauche, et la droite montre un mur sur lequel on aperçoit deux anges portant l'écu de France barré. M. Robert Duménil a trouvé je ne sais où, pour ce personnage, les noms de *Camille* ou *Cornille de Lillii de Camerino.* Dans cette même collection de portraits des littérateurs et savants français, se rencontre celui de Nicolas Samson, conseiller d'état et géographe ordinaire du roi, né à Abbeville, le 20 dé-

cembre 1600, et mort à Paris, le 7 juillet 1667 ; l'estampe est signée : *Daret pinxit. — J. Edelinck sculpsit.* Sur l'écu d'or aux trois cannetons est un casque fermé de profil ; quant à Nicolas Samson, il a le front un peu plissé, les cheveux rares sur le haut, et frisés sur les côtés; figure légèrement douce et inquiète, moustache modérément relevée, robe damassée.

M. Portes a pris pour un portrait ce que je crois être une figure de fantaisie : je veux parler du *Joueur de luth* qui fait partie du musée d'Aix. Après le *Portement de croix* et *la Mise au tombeau* de la collection de M. Topin, Daret n'a pas fait de plus fidèle et de plus merveilleux pastiche de la manière du Guerchin. Il est d'une finesse et d'une magie de lumière et de couleur inestimable. Du reste (et c'est ce qui écarte la présomption de portrait), la figure du Joueur de luth porte le type ordinaire de celles que dessinait Daret dans ses tableaux composés, et qui les fait si aisément reconnaître, à savoir, une largeur de mâchoires trop marquée et disgracieuse. Toutes ses têtes, malgré leur douceur plaisante, se trouvent, en effet, par là trop courtes et communes. Il était d'ailleurs tellement fait à ce type, que ses portraits véritables en portaient la marque. Voyez le portrait gravé par N. Pitau; c'est, à ne s'y point tromper, une des figures d'église de Daret.

Dans un panneau de l'Hôtel de Mons est encadré un portrait, auquel les suppositions des hommes les plus experts, de M. Gibert spécialement, le directeur du Musée de la ville, donnent un singulier intérêt. On croit que ce portrait est celui de Daret lui-même. La figure rit, elle est douce, simple, bonhommière ; le teint est clair et rose ; à l'entour de la tête est enroulé un mouchoir blanc, rayé de cerise. Sur la chemise blanche, dont on voit un bout, est drapée une étoffe rouge amarante, rayée de noir. Le masque conviendrait assez à Daret ; lui, qui inclinait volontiers au pastiche, a peut-être prétendu faire de lui-même un portrait drolatique dans la manière de celui de son compatriote Finsonius. On a pu voir

que, imitant religieusement son devancier, il signait et datait presque toutes ses peintures; et de même que l'un avait écrit: *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis*, l'autre ne manquait pas d'écrire : *Joannes Darel Belgicus Bruxellensis.* Il comprenait mieux que personne à Aix la force de son compatriote, et les honneurs qu'il lui rendait en observant et imitant ses habitudes rejaillissaient certainement sur lui.

En 1658, quatre ans après avoir peint l'escalier de l'hôtel Châteaurenard, Jean Daret grava à l'eau forte une série de neuf pièces, intéressantes par leur rareté, leur mérite, et pour nous surtout par leur dédicace. Ce qui est une fois fait, il ne faut point le refaire. Je vais donc copier ce qu'a écrit sur l'œuvre gravé de Daret le très-exact M. Robert Duménil dans son livre du *Peintre-graveur français*, t. 1, p. 227 : « Ces pièces, au nombre de neuf, sont le produit d'une pointe très-exercée et d'un goût de dessin qui rappelle le Guide. M. de Heinecken (*Dictionnaire des Artistes*, *etc.*, vol. 4, p. 519) ne porte leur nombre qu'à sept, mais il a connu deux autres pièces de notre artiste que nous n'avons jamais rencontrées; savoir, un sujet de thèse, gravé en 1642, et une composition de *Loth et ses filles*, d'après Rubens. » « *OEuvre de Jean Daret* : — Les *Vertus*, suite de neuf estampes, comprenant le frontispice, la Dédicace et les sept Vertus proprement dites. — Hauteur : 4 po. 2 à 3 l. Largeur : 2 po. 3 à 5 l. Ces Vertus sont représentées par des enfants debout dans des campagnes. Les planches ne portent pas de numéro, à l'exception de la troisième, qui est revêtue du chiffre 2.—1. Frontispice Génie couronné de laurier, debout dans une campagne et vu de face, tenant d'une main un glaive, et soutenant de l'autre un écusson sur lequel on lit: *Hyerogliphiques des Vertus théologalles et cardinales, inventées et gravées par Jean Daret peintre. pour preuves d'eau fort. à Aix en Provence* 1658. — 2. Dédicace. Enfant debout, en avant des restes d'un monument, la tête penchée à gauche et regardant en face. Il soutient des deux mains un écriteau tombant à terre, et qui le

cache en grande partie, sur lequel on lit : *A madamoiselle Marguerite Daret.*

C'est à la Royne des Vertus
A qui celles-cy se dédient
E qui justement la publient
Avoir les Vices abatus.

Non enim talis mulier super terram. Judith XI. Par son très-aff[né] *frère Jean Daret, peintre, inventée et par luy gravée* 1658. — 3. La Foi. Elle est vue de face, la tête tournée à gauche, regardant une croix qu'elle tient de la main droite élevée. Elle supporte de l'autre un bâton surmonté d'un encadrement de branches de laurier où se voient deux mains entrelacées. Au haut de la droite le chiffre 2, et au bas du même côté : *Daret fec*[t]. — 4. L'Espérance. Elle est vue de profil, tournée à gauche, ouvrant les bras et levant les yeux vers une flamme qui paraît au ciel dans le coin haut du même côté. Une ancre est à ses pieds; la mer se voit dans le lointain. Au bas de la gauche : *Daret fe.* — 5. La Charité. Elle est vue dirigeant ses pas à droite, regardant presque de face, tetant un cœur enflammé d'une main, et montrant le ciel de l'autre élevée. Au bas de la droite : *Daret fe*[t]. — 6. La Prudence. Elle est vue de face, la tête couverte d'un casque couronné de lauriers, tenant d'une main un miroir réfléchissant ses traits, et de l'autre un serpent qui entortille son bras. Au bas de la droite : *Da*[t]. — 7. La Justice. Elle est vue de profil, tournée à droite, regardant de face; elle tient d'une main le faisceau et la balance; l'autre est tendue et libre. Au bas de la gauche : *Dar*[t] *f.* — 8. La Force. Elle est vue par le dos, la tête casquée, et soutenant de ses deux mains une colonne en surplomb. Au bas de la droite : *Daret f.* — 9. La Tempérance. Elle est vue de face, la tête penchée à gauche, et regardant en face. Elle tient des deux mains une bride qui pend à droite. Au bas de la gauche : *Daret f.* — On ne saurait confondre cet artiste, avait commencé par dire M. Robert Duménil, avec

son homonyme Pierre Daret, qui, né en 1610 et mort fort âgé, reproduisit au burin, mais non sans talent, les compositions d'autrui, et qui n'a jamais rien gravé d'après ses propres compositions. »

Jean Daret gravait donc; il dessinait aussi, et d'autres gravaient d'après ses dessins : nous l'avons vu à propos des portraits. Cundier, qui avait buriné celui de Mourgues, grava encore, d'après un dessin de Daret, le frontispice de l'*Histoire* de Provence d'Honoré Bouche. Les dessins que l'on a de Daret, soit à la mine de plomb, soit au lavis, soit à la sanguine, sont exécutés très-finement. M. Portes en a plusieurs dans sa collection, entre autres un saint Jean-Baptiste à la sanguine, étude sans doute pour un tableau, puisqu'en haut, à droite, la main est refaite pour plus de conscience; — deux morceaux d'échelle inégale d'une étude d'évêque debout; — une mignonne statue de Diane; — et le plus important, une petite composition complète représentant Jésus sur des nuages, entre la Vierge et saint Joseph, et en bas, sur terre, une grande foule de disciples dont l'un, debout à droite, tient un peu de la belle tournure du Salvator de Horta.

Après tant de tableaux dont j'ai parlé, et tant d'autres perdus, Daret arriva à sa dernière année 1668. Il était considéré et admiré de toute la ville, et M. Roux Alpheran a découvert que sur la fin de ses jours il se disait *peintre du roi et de son académie de peinture et de sculpture.* Louis XIV, en mémoire de l'escalier de Châteaurenard, ou peut-être pour ses travaux de Vincennes, avait pu lui donner ce titre. En cette année même il avait peint le Repos en Égypte, l'une de ses plus jolies toiles de chevalet, et d'une couleur délicieuse; elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Portes, qui l'a ainsi décrite : « La Vierge, assise au pied d'une colonne surmontée d'une draperie, tient son fils debout sur ses genoux. Des anges inclinés dévotement présentent à Jésus des raisins dans un plat. Saint Joseph, à côté de la Vierge, contemple ce spectacle. Au fond un paysage. » — Ce tableau porte en bas, à droite,

sur l'une des faces du berceau, la signature suivante : *Daret in. faciebat* 1668.

Voici la description (aussi abrégée que possible) qu'a faite de Haitze dans ses *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, du dernier tableau de Daret :

« Au mitan du tableau est l'homme Dieu qui s'élance dans le ciel, portant d'une main la croix qui a étendard attaché qui voltige, dont le mouvement lui cause des plis tortillés se terminant en deux pointes. Il est blanc, marqué sur le milieu d'une croix incarnate. Les cinq plaies paraissent. — Un ciel ouvert paraît avec le Père Éternel qui tend les bras pour recevoir son fils, à qui il montre un trône à sa droite et dans une gloire éclatante. Ce trône est composé d'or et de chérubins : le marchepied est un groupe de ces esprits bienheureux. Au-dessus de ce trône, dans l'endroit le plus éclatant du tableau, il y a placé le Saint-Esprit. Le Père Éternel est revêtu d'une robe céleste avec un grand manteau de même, ayant une grande barbe blanche, couronné de séraphins ; il a ses pieds appuyés sur un globe d'azur porté par un groupe d'anges entremêlés dans des nuages. — A côté du Christ, paraissent deux anges, un grand vêtu de vert pâle et rehaussé de blanc, accompagné d'un enfant; ils montrent avec la main le trône où il se va asseoir et prennent leur essor du même côté. Un peu au-dessus sont deux autres enfants, l'un avec une draperie verte, portant d'une main une branche de palmier et montrant de l'autre le trône; il se voit par-dessous, et celui avec qui il raisonne vole la tête en bas. Dans la gloire paraissent trois rangées d'anges, les uns qui adorent à un genou, d'autres à deux, quelques-uns se voient entièrement, et d'autres sont à demi cachés dans les nuages. Tous ces anges sont vêtus d'étoffes changeantes. — On voit trois têtes de chérubins au plus haut du tableau. — Autour de la tête du Christ se voient quelques chérubins dans le dessous de l'épaisse nue qui soutient le Père Éternel, qui sont éclairés par le Christ qui mène une clarté avec lui.

Une nuée qui sort du sépulcre sert de fonds au Christ, et va se joindre en tourbillon avec les nues du ciel, et grossir celles qui soutiennent le Père Eternel. — Au bas du tableau est une grande terrasse sur laquelle se voit le sépulcre, et en derrière, une grotte obscure qui s'oppose à la clarté de la gloire et sert de fonds aux figures qui remplissent le devant. Le sépulcre est ouvert et la pierre qui le couvrait est renversée, au-dessus de laquelle sont deux anges vêtus de blanc qui montrent de la main aux Maries (qui venaient avec des aromates et des parfums pour embaumer le Christ) qu'il est ressuscité : sur le devant se voient des soldats, un qui est droit vêtu d'armes à l'antique, le corps bleu et le manteau jaune avec les brodequins couleur de rose, comme aussi les tonelets et les lambrequins ; il porte sur la tête un casque ombragé d'un pennache incarnat. Il s'en voit un autre sur le côté qui s'éveille de son étourdissement et s'appuie d'une main en terre pour se relever ; il a le corselet de couleur de citron et le manteau rouge. On y voit encore d'autres soldats endormis et d'autres qui présentent les piques du côté du Christ. La pierre du sépulcre est marquée du sceau ou cachet du président Pilate. — Ce tableau est dans un ovale de 32 pieds au grand diamètre et large à proportion. — Je finis ici la description de cet ouvrage, et quand je pense aux merveilles que cette rare peinture renferme, je m'écrie contre la mort d'avoir sitôt privé la France d'un si grand homme, avant même qu'il eût mis la dernière main à ce tableau, puisque cette cruelle envieuse de sa gloire ne lui a pas permis d'en finir quelques figures les plus basses. » — L'esquisse très-finie et charmante de cette énorme composition, aux anges et saints innombrables, est conservée et trop ignorée chez l'obligeante madame Ravanas. Les trois Finsonius qui sont dans ce cabinet et cette esquisse importante de Daret feraient bien au musée de la ville. La *Résurrection* de la chapelle des Pénitents blancs, sous le titre Notre-Dame de Pitié, avait été peut-être commandée à Daret, en considération de la faveur dont il jouissait

auprès du cardinal de Vendôme, qui avait été recteur et bienfaiteur de cette chapelle, et dont les armes s'y voyaient sur l'arc du dôme qui est au maître-autel.

Dans le tome IV d'une histoire manuscrite d'Aix, de Haitze a fait à ce peintre, qui certainement était son ami (car on ne vante si obstinément que ses meilleurs), cette oraison funèbre naïve et chaleureuse : « Les acquisitions et les pertes sont choses ordinaires qui se suivent dans le cours du monde. La ville avait recouvré un illustre artisan en peinture qui lui faisait déjà beaucoup d'honneur, et dont les ouvrages l'embellissaient chaque jour, comme on peut juger par ceux qui y restent. C'était Jean Daret flamand, natif de Bruxelles. Ce fameux et habile peintre s'était établi dans Aix depuis environ trente années; il y avait introduit le bon goût pour le dessin, et il était arrivé qu'à son exemple, il s'était fait dans la ville un assemblage de savants peintres, d'habiles sculpteurs et d'excellents architectes. Ces artisans de distinction y attiraient la curiosité et l'argent du dehors. Elle commença de déchoir de ces avantages par le décès de celui qui avait donné lieu à cette académie. Sa mort arriva le 2 du mois d'octobre, lorsque cet admirable peintre travaillait à finir la principale peinture du plafond de la chapelle des Pénitents blancs du titre Notre-Dame de Pitié, représentant la Résurrection du Seigneur; peinture qui forme un tableau ovale de 32 pieds en son grand diamètre, qui certainement est un des plus excellents morceaux en cet art, soit par l'invention, le dessin, le coloris, qu'il y ait dans le royaume, et dont nos concitoyens font avec raison parade envers les étrangers pour satisfaire leur noble et louable curiosité. Comme les grands hommes se font toujours suivre, celui-ci fut enterré parmi les regrets des amateurs des beaux arts, à l'entrée de l'ancienne nef de l'église Saint-Sauveur; le tombeau des génies de distinction doit être indiqué à la postérité; c'est une justice que les historiens leur doivent et aux races futures. »

Ce dernier morceau de De Haitze est précieux. M. Portes,

qui a certainement feuilleté les registres de la ville, nous apprend qu'en effet Daret mourut à Aix le 2 septembre 1668, que son corps fut enseveli dans la basilique Saint-Sauveur, à l'entrée de la nef *Corpus Domini*, et son cœur placé à l'église des Augustins réformés dits des PP. de Saint-Pierre. — Il mourut presque jeune; il n'était alors âgé que de cinquante-cinq ans; mais les trente années qu'il vécut à Aix, il les avait rudement employées. — De Haitze donne à penser que Daret avait fait école dans Aix. Cette phrase est fort embarrassante. On cherche ses élèves immédiats, on n'en voit pas, si on excepte ses deux fils. Fauchier, qui est le seul contemporain illustre que nous lui sachions à Aix, ne se rattachait aucunement à lui. Pinson de Valence, Levieux de Nîmes, venaient de l'Italie, leur commune école; et ceux qui vinrent peu après, Serre, Faudran, procédaient encore moins de Daret. Garcin, dont on voit un Jésus-Christ apparaissant à sainte Magdeleine dans l'église Saint-Jean de Malte, est peut-être le seul qui se soit formé directement sur les tableaux de ce maître. Il faut peut-être compter parmi les élèves de Daret les messieurs de Crosiers qui « ont dépeint, dans le plafond et la pante de la chapelle des Pénitents bleus dédiée à saint Joachim, l'histoire du Sauveur et de la sainte Vierge, et aux deux côtés de la chapelle les apôtres et évangélistes, et sur la porte un grand tableau de la descente du Saint-Esprit qui occupe tout ce fond. » — Cela ressemblerait assez aux sujets qu'affectionnait Daret, et à son ordonnance. Mais je crois que longtemps après sa mort il exerça une influence certaine sur la véritable école provençale, les Parrocel, les Vanloo, par son coloris doux et fin. Cependant la phrase de De Haitze est positive. Elle prouve, quoique nous ne sachions rien sur ces premiers peintres Aixois, que l'école provençale, qui sentait son moment venir, multipliait déjà ses racines. Il faut peut-être s'en prendre à Daret du peu d'éclat de ses élèves; il enseignait sans doute fort mal son art, car ses deux fils, auxquels il ne pouvait manquer de ré-

server ses meilleures leçons, n'ont rien laissé de remarquable. De Haitze nous a parlé d'un Jésus-Christ tendant la main à saint Pierre, qui marche sur les eaux, petit tableau dans un ovale de deux pieds de hauteur exécuté par Michel Daret, l'aîné des deux fils, en pendant d'un autre tableau égal de son père, pour l'église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de Saint-Pierre. — On décrassait, il y a quelques mois, deux grands tableaux de la chapelle des Pénitents bleus, dont l'un, qui représente une Sainte Famille avec des anges, d'une assez bonne mais un peu grosse peinture, était signé *J. B. Daret inv. pinx. à Aix* 1680. Ce qu'on prise mieux que leur talent, c'est l'union des deux frères. Comme Louis et Antoine le Nain, Michel et Jean-Baptiste Daret peignaient ensemble; et l'on a, signée des deux frères, roulée dans une des salles du palais de la cour royale, une immense allégorie sur la Justice, d'une bonne peinture, et qui ressemble un peu à celle de leur père, mais plus lâche.

J'ai tâché, en examinant les tableaux de Jean Daret, de le faire connaître lui-même, l'allure de son esprit, et le caractère de son pinceau. Il convient, en concluant cette longue étude, de rassembler quelques traits de jugement sur ce peintre. J'ai dit qu'il avait dans l'esprit plus d'ingénieux que d'élévation. Cependant il a prouvé qu'en certains sujets solennels il pouvait prendre de la hauteur. Il est poli et soigné. Il avait peu de hardiesse, encore moins de brutalité. Ses tableaux ne sont point de ceux qui attirent l'œil du premier coup. Daret est doux, mais sans mollesse. Il tient aux bonnes écoles italiennes; il est solide, et son dessin est d'une fermeté tranquille. Son coloris est souvent vif et toujours fin. Son originalité ne se fait voir ni dans sa brosse, ni dans l'aspect général de ses compositions; il ne s'apprécie qu'à seconde vue. On pourrait même croire qu'à mesure qu'il vieillissait dans Aix, Daret, oubliant sa première manière d'Italie, faiblissait et pâlissait. Il ne semble pas d'abord avoir eu assez d'étoffe en lui pour oublier impunément Guerchin et le Guide, et comme il faut que l'homme fasse peu à peu peau neuve,

à mesure qu'il s'éloignait du Guerchin l'on s'imagine que la pauvreté de son génie se fait mieux sentir. Cela n'est pas réellement, et ses dernières peintures, plus audacieuses et plus complètes que celles de sa moyenne époque, prouvent du reste qu'il n'était pas sans une certaine puissance à lui bien propre. Il n'avait pas qu'une main prodigieusement habile : il avait beaucoup de science et de goût. Il connaissait parfaitement l'architecture et tout ce qui tenait à son art. Rien chez lui n'est négligé ni hâté. Il est toujours égal, trop égal peut-être. Coloriste malgré lui par sa nature flamande, par cette nature aussi il est peu noble dans le choix de ses têtes sacrées. Ses saints Joseph sont toujours ridicules, et les autres sont bourgeois. Il est remarquable quelle aisance prennent les peintres dès qu'ils quittent les tableaux de sainteté pour les décorations et les mythologies. Cela est sensible dans le Guide, dans les Carrache, surtout dans notre Poussin. Il y a juste la même différence entre le Poussin des Miracles chrétiens et le Poussin des Bacchanales, qu'entre le Daret d'église et le Daret de la chambre Vendôme. Comme il y paraît plus aisé, plus hardi, plus lui-même ! Ses saintes femmes ne seront jamais aussi gracieuses que son Aurore, — si gracieuse et sans aucune afféterie.— Sa touche y est plus fraîche, son coloris plus ardent. Il a de l'invention, une compréhension large, une disposition plus harmonieuse, quelque chose de plus richement sévère, de plus abondant qu'alors qu'il peint de froides et souvent niaises figures de chapelle. Dans l'escalier de l'hôtel Châteaurenard et dans la chambre du duc de Mercœur, Daret a du style, et du plus beau. Enfin il n'est pas un tableau de ce peintre qui ne porte la marque la plus claire de cette calme et solide douceur qui fut certainement l'une des meilleures sources de son génie, la marque « *de cette bonté naturelle aux gens de son pays,* » ainsi qu'a dit de Haitze, *naturelle* à Daret comme à Finsonius, ces deux tempéraments si opposés, et qui fait, avec tant d'autres origines communes, avec tant d'autres rapprochements faciles, leurs deux noms inséparables.

Paris. Imprimerie Dondey-Dupré, rue St-Louis, 46, au Marais.

REYNAUD LEVIEUX.

REYNAUD LEVIEUX.

La révolution de 92, qui a si maltraité les titres de gloire de tant d'autres peintres, a fort bien servi le nom de Reynaud Levieux[1], de Nîmes. Deux de ses tableaux, envoyés à Paris en 1793 par les commissaires de la Convention, chargés de recueillir dans les églises des départements les objets d'art dignes d'être conservés, le purent faire connaître des curieux Parisiens, et lui ont sans doute valu les quelques lignes qui le concernent dans la Biographie universelle de Michaud. Sur sa vie l'on sait fort peu de choses. Il était fils d'un orfévre de Nîmes, et vécut approximativement de 1630 à 1700. A défaut de ses ouvrages, qui portent, à ne s'y pouvoir méprendre, la marque italienne, Florent le Comte nous désigne *Levieux de Languedoc* dans le *dénombrement de quelques étrangers qui ont travaillé à Rome depuis cinquante ans et plus, et dont les ouvrages leur ont acquis toute la réputation qu'ils en pouvaient espérer*. La peinture de Levieux est d'un caractère très-doux et infiniment plaisante aux yeux. Le coloris suave et clair du Cor-

[1] J'ai écrit *Reynaud*, et non *Renaud*, suivant en cela l'orthographe imposée au prénom de Levieux, d'après bonne raison sans doute, par le catalogue du musée de sa ville natale.

rége et de Cristofano Allori paraît surtout avoir été cherché par lui. « Sans s'être élevé, disait de Levieux M. Vincens Saint-Laurent, aujourd'hui pair de France, au premier rang des peintres français, il doit tenir une place distinguée parmi ceux du second pour la correction du dessin, la vérité et l'éclat du coloris. Il rendait surtout les chairs avec un art admirable. » J'ajouterai à ce jugement que Levieux n'avait pas que de la science. Ses toiles charment par une grande douceur intérieure. Ses vierges sont très-belles et très-pures. Une grâce humble, tranquille, heureuse, lui est naturelle; mais Levieux a le défaut de sa rare qualité : trop souvent ses figures de vieillards, au lieu de sérénité, ne portent que faiblesse. Son dessin, après tout, est fort solide.

Les compositions de Reynaud Levieux sont moins répandues dans les églises de sa ville natale que dans celles d'Avignon et d'Aix et de leurs environs, où elles se rencontrent en très-grand nombre et très-importantes. J'en ai vu beaucoup (elles sont aisément reconnaissables à la reproduction des mêmes types; qui en a vu deux ne saurait s'y tromper). Je vais les indiquer en manière de catalogue, catalogue fort insuffisant sans doute, mais qui pourra servir plus tard à des recherches plus complètes.

Reynaud Levieux avait peint pour la chapelle des Pénitents noirs, à Avignon, une série de tableaux représentant l'histoire de saint Jean-Baptiste. Ce furent deux de ces tableaux qui furent apportés d'Avignon à Paris par les commissaires de la Convention. L'un des deux, ayant pour sujet *saint Jean traîné en prison par les soldats d'Hérode*, se voit aujourd'hui dans les nouvelles galeries du Louvre, dites de l'École Française. Il est haut de 2 mètres 38 centimètres, et large de

2 mètres 92 centimètres; il avait été placé autrefois par Napoléon dans sa maison impériale de Saint-Denis. Le second tableau, ayant pour sujet la *Bénédiction de saint Jean-Baptiste*, haut de 2 mètres 27 centimètres, large de 2 mètres 92 centimètres, fut donné par le Musée Impérial, lors de la grande dispersion des richesses françaises, à l'hospice de Bicêtre, près Paris, où sans doute il est encore. Je le dis avec regret, le *saint Jean traîné en prison* est assurément l'un des moins remarquables tableaux qu'on pût choisir dans l'œuvre de Levieux.

Deux autres toiles de cette série sont restées à Avignon, et ont été incorporées au musée de la ville. L'une représente l'ange envoyé par le Seigneur dans le temple à Zacharie; l'autre, s'il m'en souvient, une grande assemblée, une prédication ou une fête.

(Au même musée d'Avignon, un très-beau Christ en croix).

Dans le musée de Nîmes encore deux autres saint Jean-Baptiste. Une inscription tracée sur les cadres fait savoir que ces tableaux furent peints à Rome par Levieux vers 1685. Il est à croire, d'après cela, qu'il fit plus d'un voyage à Rome. Dans le premier cadre « saint Jean reproche à Hérode de vivre en commerce criminel avec Hérodias, femme de Philippe, son frère. Cette femme adultère baisse les yeux, qu'elle n'ose fixer sur lui. » — Dans le second, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Ce sont ceux-là certainement que M. Vincens Saint-Laurent disait avoir été donnés à l'école centrale du Gard, et décorer la salle de l'Académie royale de Nîmes.

Il dota de l'une de ses plus belles peintures la cathédrale de Nîmes, sa patrie : c'était justice. Elle représente le *Christ dînant entre les pèlerins d'Emmaüs*. C'est un tableau superbe, d'une grande vigueur de couleur. Les têtes, surtout celle du Christ, en sont pleines de force, de beauté et d'élévation.

Dans l'église de Villeneuve-lès-Avignon, riche pourtant de six tableaux de Nicolas Mignard et d'excellents gothiques, se remarque dans la plus belle lumière un très-beau *Crucifix*

de Levieux. La Mère de douleurs, la Magdeleine, saint Jean et saint Étienne se lamentent et prient au pied de la croix. La composition est d'une grandeur et d'un sentiment admirables. — Le petit crucifix placé au-dessus du bénitier de Saint-Sauveur, à Aix, est une étude qu'exécuta Levieux pour son tableau de Villeneuve. Le Christ, la *Mater dolorosa* et les petites figures d'anges dans le ciel sont identiques. Le mouvement du corps de la mère a cependant été un peu modifié.

Un autre Levieux décore une chapelle à gauche de la même église de Villeneuve-lès-Avignon; c'est une très-belle *Sainte Famille*, avec date et signature indéchiffrables à distance.

A Aix, où il y en a tant de ce peintre, les tableaux de Reynaud Levieux ont toujours été comptés parmi les *curiosités les plus remarquables* de la ville. De Haitze, dans le petit livre, trop de fois cité par moi, qu'il a fait sur ce sujet, enregistre et décrit plusieurs tableaux que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les églises d'Aix. — « Le beau maître-autel de marbre à trois faces (de l'église du grand couvent de la Visitation), que Laure Martinozzi, duchesse de Modène, nièce du cardinal Mazarin, fit faire, ayant mandé d'Italie le plus beau marbre qu'on y pût trouver, était orné de trois tableaux de M. Levieux, dans les ouvrages duquel on remarque une science de plusieurs années. Dans le tableau du milieu est la *Visitation*. La *Présentation de la Sainte Vierge au temple* est celui du côté de l'épître, avec ces trois mots au-dessus, dans un cartouche de marbre : *Veni electa mea*. La *Naissance du Sauveur* est celui de l'autre côté, et ces paroles au-dessus dans un cartouche de même : *Puer natus est nobis*. » — Tous les tableaux de Levieux dont parle de Haitze sont, par la date même de son livre, antérieurs à l'année 1679. De ces trois peintures, la première et de beaucoup la plus belle, la *Visitation*, décore maintenant l'église de la Madeleine. Je ne crois pas qu'il ait jamais achevé avec autant de bonheur une aussi délicieuse, une aussi admirable composition. La donnée même de cette scène de famille, simple et pure, allait à mer-

veille à la puissance de Levieux. La douceur des figures et la sérénité patriarchale des mouvements est là excellente. C'est là le tableau qu'il eût fallu acheminer vers le Louvre. Quant aux deux autres, la *Naissance de Notre-Seigneur* et la *Présentation*, ils ont été transportés ensemble dans une chapelle de l'église Saint-Jean de Malte.

« Le second tableau du côté de l'Évangile (dans la chapelle des PP. Jésuites où se trouvaient des tableaux de Ciroferri, de Daret, et *l'Annonciation* et *la Visitation* de P. Puget), est *la Nativité de Notre-Seigneur*, où il est adoré par les anges et les pasteurs. Ce tableau est de M. Levieux ; je n'en dis pas davantage, car ce nom même emporte avec lui une science consommée. » — Celui-ci a été transporté sur un autel de l'église de la Charité. Cette *Adoration* est plus forte et plus gracieuse, à mon avis, que l'autre ci-dessus de l'église Saint-Jean de Malte.

« Dans l'église des Chartreux, qui est à l'extrémité du faubourg des Cordeliers, on voit au maître-autel un beau tableau de M. Levieux ; c'est un saint Bruno qui prie pour le salut du monde, ainsi qu'il est écrit dans un cartouche soutenu par deux anges : *Salvum fac populum tuum, Domine.* La Sainte Vierge qui paraît y joint son intercession auprès de son Fils. » — Le tableau de saint Bruno, daté, s'il m'en souvient bien, de 1665, appartient désormais à l'église Saint-Jean de Malte.

Enfin, dans la grande salle du conseil de ville, on voyait, du temps de De Haitze, « sur l'un des fonds, le portrait du roi revêtu de son manteau royal, le sceptre en main ; ce tableau, aussi bien que celui de la petite chapelle (qui est à l'autre fond) dédiée à la Sainte Vierge sous le titre de l'Assomption, sont de M. Levieux. » — Le portrait de Louis XIV est le seul que l'on puisse dire sûrement sorti de la main de Levieux. Cependant M. Paignon Dijonval avait dans son cabinet (voir le n° 8041 de l'*état détaillé et raisonné* des estampes) une petite estampe ovale en hauteur, gravée par J. L. Roullet,

d'après un portrait de Pierre de Saint-André, définiteur général des carmes déchaussés ; le portrait, suivant Bénard, rédacteur de ce tant précieux catalogue, était de la main de Levieux (R.), dessinateur à Paris, vers 1680. — Reynaud Levieux vivait et dessinait vers 1680. Le mot de Paris peut très-bien rester sur le compte du graveur Rollet, qui sans doute y travaillait et y publiait.— Quant à son tableau de la chapelle attenante à la salle du conseil de ville, c'est probablement le grand et beau tableau de l'*Assomption de la Vierge*, que l'on conserve de lui dans la petite église du collége d'Aix.

Il ne se rencontre pas, dans les églises d'Aix, d'autres peintures par Levieux, que celles-là désignées par de Haitze, si ce n'est à Saint-Sauveur, ce petit Christ en croix ayant à ses pieds la Mère de douleurs, que j'ai dit être une étude pour la grande composition de Villeneuve-lès-Avignon, et au grand séminaire, deux grandes toiles assez bonnes, sans être pourtant des meilleurs ouvrages de Levieux. Elles ont du reste énormément souffert. Elles représentent l'une la *Résurrection de Lazare*, l'autre la *Mort de saint Joseph*. Mais chez des particuliers de la ville, on en trouve quelques-unes encore :

Une charmante tête de Vierge, chez M. D'Astros, médecin.

Une Madone, tenant l'enfant Jésus qui joue avec un oiseau, dans le riche cabinet de M. l'abbé Topin.

Deux têtes d'anges, échappées sans doute à la destruction d'un grand tableau, ont longtemps fait partie du même cabinet.

Dans le magnifique appartement du duc de Mercœur, que Daret décora pour la *belle du Canet*, quatre grands médaillons furent peints par Levieux : ce sont quatre génies-enfants représentant *l'Hiver*, *le Printemps*, *l'Été*, *l'Automne*. M. le docteur Pons a possédé et cédé à M. Giraud, membre de l'Institut, le dessin, au crayon noir rehaussé de blanc, du *Printemps* et de *l'Automne*. On les eût pris aisément pour des dessins de Lesueur. — M. Porte, parmi ses beaux dessins d'artistes provençaux, en garde plusieurs de Levieux, une *Sainte*

Famille, et les *Miracles d'un saint évêque*. Il en a cédé d'autres encore à M. Giraud.

M. Pr. de Beaudicour, qui possède les deux eaux-fortes de Nicolas Pinson dont nous parlerons, dans sa collection sans égale d'estampes par et d'après les peintres français, a découvert une introuvable pièce à l'eau forte de Reynaud Levieux, et représentant une *Sainte Famille*. Cette eau-forte est, dit-il, un morceau qu'on serait tenté d'attribuer à Annibal Carrache ou au Dominiquin, pour sa beauté.

L'église de Lambesc renferme de ce maître nîmois un tableau dont j'ignore le sujet.

Enfin, au dire de M. Vincens Saint-Laurent, des productions de seconde importance du pinceau de Levieux se trouvent à Uzès, dans sa famille qui habite cette ville.

L'HOTEL D'ÉGUILLES,

A AIX.

L'HOTEL D'ÉGUILLES,

A AIX.

CHAPITRE PREMIER.

Description de ses ruines et illustrations de la famille Boyer.

Les Aixois ont beau n'en vouloir rien croire : Aix, la pauvre ville d'Aix, toute défaite, toute appauvrie, et dans les rues de laquelle l'herbe commence à croître, est, sans contredit, la ville de province qui renferme, montre mal, et garde plus mal encore le plus grand nombre de chefs-d'œuvre d'art. Mais Aix n'a seulement pas l'orgueil de son ancienne splendeur; elle ne se souvient plus de ce qu'elle a été; elle se regarde telle qu'elle est, et elle est triste. Pourtant, pauvre chère ville, tu as été la tête d'un état indépendant, d'un des plus délicieux comtés du monde; tu as eu un parlement très-glorieux, très-puissant et très-riche. Comment ne t'en resterait-il rien? Connais-toi toi-même, pour que les autres te connaissent. Veux-tu que l'on t'estime, ne te mésestime point; et ne conspue pas dans un imbécile dédain ces peintures magnifiques qui recouvrent tous tes murs; donne-leur quelque attention et quelques soins, car elles sont désormais ta seule richesse, ta vraie parure. Que de villes sont encombrées d'étrangers curieux, qui sous tous rapports ne te valent!

Pour les gens qui viennent du Nord, la première ville italienne c'est Avignon, la seconde c'est Aix. Aix est cousine de Gênes plus qu'on ne saurait dire. Certains hôtels de celle-là ont un faux air singulier des palais de celle-ci. L'architecture est de même époque, de même esprit ; même soleil, presque même langage. Il serait inconcevable que pareil génie des arts ne s'y fût point rencontré.

Et puis, ces illustres et magnifiques familles du parlement, qui tenaient à décorer leurs habitations, à continuer dignement leur galerie de famille, à prouver leur haute piété par des donations aux églises, devaient faire accueil aux artistes de toute sorte, et il n'en manquait pas alors, soit que l'on comptât seulement ceux du terroir, soit que l'on nombrât ceux qui, revenant d'Italie avec leurs études faites, et traversant la Provence pour retourner dans leur patrie brumeuse, étaient retenus à Aix par les encouragements, les travaux sans relâche, et la munificence des très-opulentes robes rouges. Ainsi furent, ai-je dit, arrêtés en chemin Finsonius et Daret. Ainsi vinrent à cette lumière, plus nombreux que mouches, Reynaud Levieux de Nîmes, Pinson de Valence, Serre, Puget et Veyrier de Marseille, et mille autres, et de toutes parts, et le Calabrese, et Vien de Montpellier, et le troupeau des Van-loo. — De sorte qu'il y a deux histoires à faire de cette ville, l'histoire des murs et l'histoire des cadres.

L'histoire des murs : — Vous avez, dans cette ville d'Aix, un historien prodigieux. C'est le génie familier de la vieille cité parlementaire. Il est contemporain à la fois des d'Escalis et des d'Oppede ; il a été assiégé par d'Épernon ; il a vécu dans la familiarité de Peyresc; Malherbe s'est vanté devant lui de ses origines et de ses alliances fabuleuses ; il a vu brûler Gofredi, et de Haitze lui a montré la porte de l'illustre M. Daret. Il n'y a pas si petite maison bourgeoise dont il ne connaisse par leur nom tous les habitants depuis trois siècles, et leurs actes de naissance beaucoup mieux qu'eux-mêmes. Tel méchant lieutenant de roi passa par Aix; où

logea-t-il? dans cet hôtel; et son valet? dans cette auberge. Quand il en a compté les portes et les étages, la rue peut s'abîmer en terre, son histoire est faite, la voilà embaumée, elle et les dix générations qui l'ont tour à tour occupée. Quelle effrayante organisation! et que cet homme est venu à point pour la pauvre ville qui a fini sa glorieuse tâche dans le monde, et qui s'en va tombant pierre par pierre! Aucune reine d'empire n'a été autant favorisée. L'histoire ainsi faite semblerait un conte d'Asmodée découvrant les toits de Madrid, n'était connue la naïve probité historique et l'admirable simplicité de ce bon savant, M. Roux-Alpheran.

L'histoire des cadres : — Celle-là n'est pas faite, et d'où vient que personne ne la veuille entreprendre? Pensez-vous que les capables manquent? Il ne se rencontre nulle part de plus habiles connaisseurs qu'à Aix. Le mal est qu'ils sont trop habiles connaisseurs et trop sages. Ils savent que chaque moment apporte sa découverte, que tel jour leur apprendra la date de baptême d'un peintre, tel autre jour la date de son enterrement, tel jour encore un tableau inconnu, et là-dessus reposant leur trop douce, leur nuisible paresse, ils attendront jusqu'au dernier jour, que lumière soit parfaite à leurs yeux, avant de la découvrir aux yeux d'autrui; d'*autrui* est un mauvais mot, car où précisément cet autrui indiscret qui s'en va à tâtons à la recherche d'un document, d'un nom, d'une toile dont il ne sait la cachette, trouvera-t-il plus infatigable complaisance, plus parfait désintéressement, plus délicieux commerce? Mais c'est le peuple aixois que signifie là mon autrui, lequel, ne sachant ni ce qu'il brise, ni ce qu'il crève, ni ce qu'il écorne, se défait de ces anciennes merveilles qui semblent lui blesser les yeux, par tous les moyens qu'il peut, par la pioche ou par le badigeon. Chaque jour c'est un nouvel hôtel qu'on abat ou qu'on surmaçonne (le résultat n'est-il pas le même?). Cinquante curieux plafonds, couverts de fresques superbes, se dégradent ou s'effacent. Si l'on ne prend soin d'en sauver au moins une descrip-

tion, rien n'en restera pour l'histoire des splendeurs de la Provence. Il conviendrait qu'un de ces connaisseurs érudits, que je voudrais oser nommer, entreprît cette pieuse besogne, et fît pour les peintres d'Aix, ce que l'autre, l'historien des murs, fait pour les vieilles familles mortes ou mourantes.

Moi, ignorant, je ne puis attaquer cette œuvre, et le regrette. Je vais pourtant m'appliquer à en écrire un cahier.

Entre la place Saint-Honoré et la place d'Albertas, côte à côte de l'hôtel d'Albertas, se voit à Aix l'hôtel d'Éguilles, ou plutôt se voient ses ruines. Au-devant de la cour de l'hôtel s'ouvre une belle porte architecturée, avec des ornements d'un style lourd et riche, des têtes de satyres et de gros cartouches contournés pour armoiries; — tout cela fruste, hélas! et ne faisant plus que masse. La cour est encombrée de poutres, de plâtras, et des hangars de planches y sont dressés pour abriter des charrettes. L'étroite façade garde encore assez purement, dans ses larges et hauts pilastres, dans sa frise d'une splendeur royale, la magnifique apparence que lui inventa Pierre-Paul Puget. Dans l'escalier étroit, mais orné d'une belle rampe, se trouvent abandonnées deux statues en pierre de Calissane. La première représente un faune tenant un enfant et lui montrant une flûte à sept tuyaux. Les formes de ce groupe sont hardiment taillées et d'un contournement outré; c'est un très-important morceau, un peu chargé de la manière de Puget, et qui lui a été fort longtemps attribué: la ville de Marseille en a offert, dit-on, pour son musée, des sommes considérables. — Dans une niche supérieure, une femme, une muse, bien drapée, couronnée de laurier, appuyée sur un tronc de laurier, tient de sa main droite un papyrus roulé; la gauche, qui était avancée, s'est rompue. — Ces deux statues sont de Christophe Veyrier de Trets.

Toutes les chambres d'en haut étaient, aussi bien que celles d'en bas, plafonds, lambris, panneaux, portes et pavés, couvertes de peintures. Le Boyer d'Éguilles, qui conduisit l'arrangement de ce palais, était comme le présent roi de Ba-

vière : il ne pouvait souffrir de voir un mur sans peinture. Il eût volontiers fait peindre ses cuisines et ses caves. — Plusieurs salles décorées ont déjà perdu leurs peintures par le temps et le badigeon des héritiers du grand Boyer.

Il en reste cependant plus d'une encore, délabrée, éraillée, mais portant trace de pinceau jusqu'en ses plus noirs recoins.

La chambre dont les peintures nous paraissent exécutées avec le plus de soin est une chambre d'abbé ou de prêtre : ce sont les ornements qui l'indiquent. Au plafond, quatre anges portant la croix ; l'un d'eux a les épaules couvertes d'une draperie noire, qui a mine d'un petit collet d'abbé. Dans l'alcôve, assise sur des nuages, une Vierge plafonnant violemment, et dont la pose a des raccourcis singuliers, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. La peinture est jolie, un peu pâle; le dessin et le style ont une valeur certaine ; les figures sentiraient assez l'école de Daret, si on n'avait pas à songer à Barras. — J'ai dit que partout aussi bien que là les portes étaient peintes d'arabesques, et, j'imagine aussi, les murs. Partout des frises, partout des bandes d'ornements lourds et riches. — Pas une alcôve qui ne soit égayée d'un beau sujet. S'éveiller au matin avec une gracieuse peinture devant les yeux à demi fermés, c'est fort doux.

A côté de la chambre d'abbé, s'en ouvre une autre, que sa forme allongée, et sa double lumière heureuse, me désigneraient assez comme ayant prêté ses murailles à quelques-uns des plus beaux tableaux de la collection d'Éguilles.

Par-delà cette salle, une autre grande chambre dont Boyer d'Éguilles, ou Barras son confident, ont dû surveiller la décoration. Grand ciel au plafond; deux femmes moitié nues, et un amour, soutiennent des guirlandes de fleurs. A l'entour du plafond et à sa courbure, une grande frise d'arabesques et d'amours relie des médaillons en grisaille qui sont bien composés, d'un bon dessin et d'un très-joli effet. Ce sont quatre sujets tirés de l'Iliade : Hector traîné autour des murs de Troie; Chrysès réclamant sa fille (d'un style vraiment anti-

que); Troie saccagée par les vainqueurs; des Guerriers à cheval galopant. Puis, quatre autres médaillons ronds de personnages en grisaille. — Dans l'alcôve de même, quatre médaillons en grisaille aux quatre coins d'un plafond qui représente une femme, vue par les reins qu'elle a nus, soutenue en l'air, et prenant une lourde corbeille de fleurs des mains d'un amour volant.

Enfin dans une dernière chambre, voisine de celle-ci, trois amours entrelacés en groupe soutiennent dans le ciel une corbeille de fleurs. Aux quatre coins, huit amours en grisaille, se lutinent deux par deux, la tête tournée l'un vers l'autre. Le même groupe des trois amours, soutenant la même couronne, se retrouve au plafond de l'alcôve différemment entrelacés, et au-dessus d'eux, au milieu du mur de l'alcôve, au-dessus de la frise, deux autres amours en grisaille jouent encore ensemble. Le dessin de tous ces enfants est vraiment bon et agréable. Je dirai plus loin à qui je l'attribue. — Dans les boiseries sculptées en avant de l'alcôve de la seconde chambre peinte, se remarquent de petits médaillons en grisaille, figurant de petits paysages, qui rappellent l'effet des petites grisailles de Darel dans la chambre du duc de Mercœur.

Tous les appartements supérieurs sont remplis et empoussiérés par toutes sortes de farines, car la vieille et noble famille dont il était le bien et presque la charge ont abandonné cet hôtel à des fariniers, qui ont fait un grenier d'un palais superbe. Et leurs grains ils les ont logés en bas, dans la plus grande salle de l'hôtel, dans une salle dont le plafond, peint par Sébastien Barras, d'après le plafond de Cortone au palais Barberin, coûta des sommes énormes à Jean-Baptiste Boyer. Et ce magnifique plafond, qui sent que la ruine et le décombre ont envahi cette maison, commence à se laisser aller par écailles et se perd irréparablement.

Quelle était la famille qui a uni et laissé son nom à ces splendeurs croulantes? Celui qui bâtit l'hôtel d'Éguilles, Jean-Baptiste de Boyer, seigneur d'Éguilles, était d'une famille

toute parlementaire. Il était arrière-petit-fils de Vincent de Boyer (ou de Bouyer, comme on l'écrivait alors, et comme on le prononce encore aujourd'hui dans la langue provençale, suivant la remarque de M. Roux-Alpheran). Ce Vincent de Boyer, reçu conseiller au parlement de Provence en 1571, mourut en 1586. Il avait épousé Marie de Carriolis, fille du président Louis de Carriolis, surnommé *la Jambe de bois*, et sœur de Magdelaine de Carriolis qui épousa François de Malherbe. C'est par cette alliance que les Boyer devinrent cousins des Malherbe et héritiers du grand poëte normand, après la mort de son fils Marc-Antoine. Le premier, Vincent de Boyer, eut pour fils de Marie de Carriolis, Jean-Baptiste de Boyer, reçu conseiller au parlement en 1604, conseiller doyen en 1637, mort avec ce titre en 1648, et inhumé le 3 octobre, dit M. Roux-Alpheran, dans l'église des Minimes, et dans la tombe de Marc-Antoine de Malherbe, laquelle a servi depuis à la sépulture de la plupart de ses descendants. Le fils de Jean-Baptiste fut Vincent de Boyer, reçu conseiller au parlement en 1639. Malherbe avait institué pour son héritier ce petit-neveu de sa femme, lequel, « se mariant en 1644 avec Magdelaine de Forbin-Maynier d'Oppède, ajouta à son nom celui de Malherbe. C'était une condition que Malherbe lui avait imposée, son testament portant expressément que, pendant trois générations, les Boyer prendraient le nom de Malherbe. » (Recherches biographiques sur Malherbe et sur sa famille, par M. Roux-Alpheran.) Vincent de Boyer ne s'étant marié que seize ans après la mort de Malherbe, devait être fort jeune quand elle arriva en 1628. Ce fut donc Jean-Baptiste de Boyer qui recueillit la succession, au nom de son enfant, des biens et des papiers du poëte; et, en effet, *les Épistres de Sénèque*, traduction posthume de Malherbe, portent une dédicace à l'éminentissime cardinal duc de Richelieu, signée de J.-B. de Boyer. — Vincent de Boyer-Malherbe eut pour fils Jean-Baptiste Boyer, dont je vais détailler l'esprit et la vie dans les chapitres qui suivront. — Pour ne point

revenir sur les illustrations de cette famille, je dirai que ce dernier Jean-Baptiste fut père de Pierre-Jean Boyer, conseiller comme lui au parlement de Provence en 1709, procureur général en 1717, lequel mit au monde le fameux marquis d'Argens, né à Aix en 1704, chambellan et ami du grand Frédéric, qui lui fit élever, quand il mourut à Aix en 1771, un mausolée dans l'église des Minimes, lieu de sépulture de cette famille, comme j'ai dit (1). — Le frère du marquis d'Argens, Alexandre-Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Éguilles, président à mortier au parlement d'Aix, fut chargé en 1745, dit M. Weiss, de mener un secours à l'armée du Prétendant en Écosse. On peut voir dans le premier volume des Archives littéraires, une relation intéressante de cette singulière expédition. Revenu à ses fonctions de président, il eut quelques désagréments avec sa compagnie à cause de son attachement pour les Jésuites. Il mourut le 8 octobre 1783.

La révolution de 1792 força les Boyer d'Éguilles à l'émigration. Elle maltraita cette illustre famille, et dispersa ses riches souvenirs. Elle ne lui laissa que la vie, mais du moins elle vivra longtemps. — Des personnages que j'ai nommés plus haut, il existe nombre de portraits gravés. Mariette publia, en 1744 : le portrait de Jean-Baptiste de Boyer, neveu de Malherbe, d'après une peinture de Finsonius, gravée par Coelemans; — Vincent de Boyer, peint par Legrand en 1658; — J.-B. Boyer, peint par Hyacinthe Rigaud, en 1689; — Pierre-Jean Boyer, peint par J. Celloni. — Le marquis d'Argens doit se trouver partout.

(1) Quelque chose de la noble manie de Boyer d'Éguilles était resté dans le sang de son petit-fils, le marquis d'Argens. On a de lui, écrit en 1752, un petit livre d'un goût d'art élevé et hardi, sous le titre : *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture.* Il est rempli de parallèles curieux, comme entre Raphaël et Lesueur, entre le Dominiquin et Jouvenet, entre Teniers et Watteau, Jules Romain et Freminet. La vue, dès l'enfance, des merveilleux tableaux rassemblés par son grand-père n'était certes pas pour rien dans ce goût héréditaire.

Cette famille était fort puissante, puissante par son rang, puissante par sa fortune. En Provence la noblesse de robe était, semble-t-il, plus noble qu'ailleurs. Les Boyer étaient seigneurs d'Éguilles, Sainte-Foy, Argens et Taradel. Leur château d'Éguilles, dont ils ont pris le nom, était un château de prince. « Éguilles est un village, dit M. Roux-Alpheran, d'environ 2,500 âmes de population, à une lieue et demie d'Aix, nommé dans les anciens titres *Castrum de Arquillâ*, et en provençal Aguilho, dont on a fait en français Aguilles, puis Aiguilles et finalement Éguilles. » — Dans le siècle dernier, on écrivait constamment Aguilles.

CHAPITRE II.

Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles voyage en Italie; il en rapporte une collection de tableaux et de curiosités; il fait bâtir l'hôtel d'Eguilles.

Jean-Baptiste de Boyer naquit à Aix le 21 décembre 1645. Tout l'esprit qui avait distingué sa famille, il l'appliqua au plus noble et au plus impérieux de tous les goûts. Quoi que puisse réclamer le philosophe marquis d'Argens, la véritable et la pure illustration de cette maison des Boyer d'Éguilles, c'est notre Jean-Baptiste. Les biographes ont pourtant assez incomplétement écrit sur lui, et se sont bornés à reproduire ou à retourner en tous sens cette page que mit Mariette, avec titre d'*avertissement*, en tête de son édition des estampes du cabinet d'Éguilles. Mariette était savant, bien informé. Chaque ligne de cet avertissement est précieuse. Je la dois citer toute d'un trait : le reste de mon travail n'en sera, pour bien dire, que le commentaire.

...... Les estampes, gravées par les soins de M. Boyer d'Éguilles, et d'après les tableaux de son cabinet, annoncent presque toutes des artistes illustres. Les sujets en sont inté-

ressants, et, ce qui est un grand préjugé en faveur d'une telle collection, elle s'est faite dans le temps même que vivaient la plupart des peintres qui y occupent une place. — Un pareil choix ne pouvait être que l'ouvrage d'un amateur, dont le goût fin et délicat égalait un amour vif pour les beaux-arts. M. d'Aguilles fut ce connaisseur. Il était né avec de l'attrait pour la peinture; mais cette inclination naturelle se changea en peu de temps en une passion dont il ne lui fut pas possible de réprimer l'ardeur, lorsqu'ayant fait le voyage d'Italie, la vue des merveilles qu'on rencontre dans ce pays, la fréquentation des habiles gens qu'il y connut, eurent achevé de fortifier son goût, et qu'elles eurent multiplié ses connaissances. M. d'Aguilles ne se contenta pas cependant de voir et d'admirer, il voulut, en quittant l'Italie, se faire un fond qui pût en quelque façon le dédommager des belles choses dont il ne lui serait plus permis de jouir. Il recueillit quantité de tableaux, il acheta des estampes, des dessins, des sculptures, qu'il apporta à Aix, et dont il se fit, pendant le reste de sa vie, un amusement d'autant plus permis, que son amour pour les beaux-arts, quelque vif qu'il fût, ne lui fit jamais perdre de vue les devoirs du magistrat; la sagesse de ses conseils, la justesse de ses décisions, le faisaient considérer comme l'oracle de son parlement. — C'était uniquement dans les moments de loisir, dans ceux qu'un autre aurait donnés au plaisir, que M. d'Aguilles méditait sur les morceaux singuliers qu'il avait rassemblés, et que, profitant des leçons des personnes de l'art, et en particulier des avis du célèbre M. Puget, qui a fait l'honneur de la France, il devint insensiblement quelque chose de plus qu'un connaisseur parfait; car non-seulement il se vit en état de porter un jugement sain sur les ouvrages, il put encore, la plume, le pinceau et le burin à la main, en produire lui-même, que des gens consommés dans l'art n'auraient pas eu honte d'avouer. Ce fut pour lors que, faisant travailler sous sa direction de jeunes peintres et de jeunes sculpteurs,

en qui il reconnaissait d'heureuses dispositions, il entreprit de bâtir et de décorer un des plus magnifiques hôtels qui soient à Aix. Les tableaux dont il l'avait enrichi y attiraient continuellement les étrangers, et tous ceux qui aimaient à se nourrir l'esprit de la vue des beaux ouvrages; et comme son cabinet augmentait tous les jours en réputation, M. d'Aguilles crut devoir le faire graver, pour le communiquer à un plus grand nombre de personnes et le rendre encore plus célèbre.

Il fit venir à Aix à ses dépens un graveur d'Anvers, qui, dans un âge peu avancé, s'était déjà fait un nom. Ce fut Jacques Coelemans, élève de Corneille Vermeulen, dont tout le monde connaît l'habileté. La manière de graver du disciple tenait beaucoup de celle du maître. Elle n'avait pas toute la pureté de certains beaux burins, mais elle était fondue, et propre à faire de l'effet, surtout lorsque les tableaux qu'elle avait à rendre étaient bien colorés ou entendus de clair-obscur. M. d'Aguilles conduisit Coelemans, et ne contribua pas peu à améliorer son travail, du moins pour la portée de l'intelligence; et voulant prendre part lui-même à un ouvrage qui lui appartenait déjà par tant de titres, il y inséra quelques planches entièrement gravées de sa main. Ce sont celles qui, dans ce recueil, ne portent point de nom de graveur, et sur lesquelles est simplement gravée une étoile.

Dix ou douze années s'écoulèrent avant que le recueil d'estampes que préparait M. d'Aguilles fût en état de voir le jour. Ce ne fut qu'en 1709, l'année même de la mort de cet illustre magistrat, que les dernières planches furent gravées. Mais des raisons, dont il est inutile de rendre compte ici, avaient empêché que le public ne pût jouir d'un ouvrage qui lui avait été annoncé de la manière la plus *avantageuse*, et qu'il attendait avec impatience. (Et en note à ce mot *avantageuse)* : Dès l'année 1700, M. de Tournefort, dans la relation de son voyage au Levant, avait parlé avec éloge de ce recueil, qui n'était pas encore achevé, car il n'y avait que cent planches de gravées. Voici comment il s'explique : « Étant arrivés à

Aix, nous allâmes saluer M. Boyer d'Aguilles, conseiller au parlement, et nous fûmes moins touchés de ses tableaux, quelque rares qu'ils soient, que nous ne le fûmes de son mérite. Ce savant magistrat n'excelle pas seulement dans la connaissance de l'antiquité, il a naturellement ce goût exquis du dessin, qui rend si recommandables les grands hommes en ce genre. M. d'Aguilles a fait graver une partie de son cabinet en cent grandes planches, d'après les originaux de Raphaël, d'André del Sarto, du Titien, de Michel-Ange de Caravage, de Paul Veronèse, du Corrége, du Carrache, du Tintoret, du Guide, du Poussin, de Bourdon, de Lesueur, de Puget, du Valentin, de Rubens, de Vandyck, et d'autres peintres fameux. Ce magistrat me permettra-t-il de dire qu'il a gravé lui-même quelques-unes de ces planches; que les frontispices des deux volumes qui composent ce recueil sont de son invention; qu'il a conduit les graveurs pour la fidélité des contours et pour la force des expressions. Un homme de qualité, qui remplit d'ailleurs si dignement les devoirs de sa charge, ne saurait se délasser plus noblement. »

Ce recueil, qu'on recevra sans doute avec plaisir, mérite d'autant plus de considération, qu'outre la variété des sujets, il contient, comme on l'a déjà dit, des productions de presque tous les maîtres de réputation des différentes écoles, et plusieurs planches d'après d'habiles peintres, dont on n'avait gravé jusqu'alors aucun tableau. Un assez grand nombre pourra être regardé comme des chefs-d'œuvre; et c'est leur opposition qui fera peut-être paraître quelques autres morceaux plus faibles; mais l'on sait qu'il n'est presque pas possible que tout soit égal dans une grande collection. Il en est d'un recueil de tableaux comme d'un parterre, où de belles fleurs perdent de leur éclat auprès d'autres fleurs dont les couleurs sont encore plus brillantes. —

Les grands amateurs de peinture ont rarement été grands

peintres. Il est incontestable pourtant que la nature avait doué Boyer d'Éguilles d'un goût très-vif et très-réel pour le dessin : cette passion de toute sa vie dut se manifester de bonne heure. Puget a joué un grand rôle dans l'existence de Boyer d'Éguilles : il en fut le génie inspirateur, l'esprit familier ; il faut marquer ce point dès le départ.

Boyer d'Éguilles n'avait que dix-sept ans quand Pierre-Paul Puget en avait déjà quarante. Il jouissait dès lors de sa pleine gloire dans Marseille, sa patrie. Lui-même n'avait que dix-sept années quand il était parti à pied pour l'Italie; à dix-huit ans, il avait été présenté au Cortone, qui, ayant visité ses portefeuilles, l'avait reçu auprès de lui avec empressement. Pietre de Cortone employa presque aussitôt dans ses travaux ce jeune homme extraordinaire. La tradition, dit Émeric David, désigne encore dans le plafond du palais Barberini deux figures de Tritons regardées comme son ouvrage. Le Cortone, appelé à Florence pour exécuter des plafonds dans le palais Pitti, emmena dans cette ville un si précieux élève. Son attachement pour lui croissait de jour en jour. Le Cortone, qui avait une fille unique, et qui possédait de grands biens, lui fit en vain les offres les plus brillantes. En 1643, Puget était de retour à Marseille : il n'avait encore que vingt ans. Il avait rempli la Provence de ses tableaux. L'on voit au musée de Marseille les trois peintures qu'il avait exécutées pour la Majeure : le *Salvator mundi* et les *Baptêmes de Clovis* et de *Constantin*[1]. Il avait peint pour le maître-autel des P. Jésuites, à Aix, une *Annonciation* et une *Visitation.* — Une autre *Visitation de la Vierge* avait été peinte pour une chapelle de Marseille. Dans l'église paroissiale de Château-Gombert on voyait de Puget la *Vocation de saint Matthieu;* à Toulon, dans l'église

[1] Ces deux derniers morceaux décoraient les fonts baptismaux de la Majeure. On essaya plus d'une fois de les voler, ce qui obligea les chanoines de les mettre à couvert d'une pareille entreprise, au moyen d'une forte grille de fer. Le fait est rapporté dans *les Vies des fameux sculpteurs.*

des Capucins, deux tableaux d'autel, dont l'un représentait saint Félix, une *Annonciation* chez les Dominicains, et un autre tableau dans la cathédrale. Au village de la Valette, proche Toulon, dit d'Argenville le fils, on connaît trois de ses ouvrages : celui du maître-autel est un *Saint Jean écrivant son Apocalypse*, *Saint Joseph agonisant* et *Saint Hermentaire*. Nous retrouverons dans le cabinet d'Éguilles un paysage avec figures représentant la *Fuite en Égypte*, qui a passé depuis entre les mains de M. Boyer de Fonscolombe, et une *Vierge montrant à lire à l'Enfant Jésus*. Mariette dit du premier de ces deux tableaux : « La Sainte Vierge fuyant en Égypte est représentée assise au bord d'une rivière, et un peu plus loin saint Joseph appelle un batelier pour la traverser. Les ruines du frontispice d'un temple qui occupent le fond du paysage sont une imitation d'une ruine presque semblable, qui se trouve au pied du Capitole. Ce tableau et le suivant sont des gages de son amitié constante pour M. d'Aguilles. » Et du second, qui est traité en demi-figures : « Ne semble-t-il pas que Puget ait eu en vue d'imiter dans ce tableau le Corrége? » Il me semble plutôt à moi, suivant la gravure de cette Vierge par Coelemans, qu'il imitait comme à l'ordinaire les Génois, par ses oppositions vigoureuses de lumière et d'ombre. On connaît encore du Puget d'autres peintures non cataloguées, telles qu'une vue d'une église de Toulon, qui faisait partie du cabinet de M. Magnan de la Roquette, et que possède aujourd'hui M. de Sinety, telles qu'une *Adoration*, appartenant à M. Clerian, ancien conservateur du musée d'Aix, telles qu'un magnifique portrait d'homme, dans la collection de M. l'abbé Topin. Le dernier morceau prouve que le Puget était plutôt né vraiment sculpteur que peintre. Les chairs et les draperies en sont taillées avec le pinceau comme il eût fait avec le ciseau. Entre ce portrait peint et le portrait en bas-relief d'un commandant de galère, qui se trouve chez M. Roux-Alpheran, il y a une grande ressemblance de procédés. — J'ai dit que la peinture de Puget n'était ni romaine, ni parmesane, ni

toscane, mais genoise : ceux qui ont bien vu les peintures des Génois me comprendront. Puget ne se pénétra sans doute pas de cette manière à son premier voyage en Italie ; il vaut mieux dire que c'était la sienne naturelle ; le voisinage, les relations de commerce, la parité des deux villes, Marseille et Gênes, expliqueront cela ; et les voyages que fit par la suite Puget pour décorer les églises et les palais de Gênes de ces œuvres considérables qu'on y montre de nos jours avec tant d'orgueil, ne firent que compléter son penchant particulier pour la manière et la couleur génoise, un peu turbulente. — Il existe dans le précieux exemplaire du cabinet d'Éguilles, à la Bibliothèque Royale, un intéressant portrait d'un jeune peintre qui est vu dessinant une académie. Le fond est un mur à demi-hauteur, surmonté d'un vase sculpté, et au coin, à droite, l'on voit quelques têtes d'arbres, de cyprès. Une note manuscrite se lit au bas : *Puget pinxit — Coussin sculp.* La tête est coiffée d'une perruque noire, assez courte et touffue. Cette figure naïve n'a d'autre barbe qu'une imperceptible moustache ; yeux longs, pommettes larges, bouche triste, mine douce et agréable ; collet et habit fort simples. Émeric David dit que ce portrait est celui de Puget dans sa jeunesse. — Enfin une maladie força ce grand homme à renoncer à la peinture, qu'il aimait éperdument.

M'étant si longuement étendu sur le maître de Boyer d'Eguilles, et sur son génie de peinture, qu'on me permette de mentionner quelques pièces de lui non enregistrées dans les catalogues de son œuvre, et qui, pour ne lui être qu'attribuées, n'en ont pas moins une valeur véritable. La ville d'Aix, qui a l'honneur de conserver dans sa cathédrale de Saint-Sauveur, son tant poétique bas-relief représentant *la Magdelaine dans sa grotte*, possède encore du Puget une tête d'homme en terre cuite, chez M. le conseiller de Bourguignon ; et, chez le même, un superbe dessin d'autel, dans le genre de celui de Saint-Pierre de Rome, avec colonnes torses, couronnées par la Vierge. — A l'hôtel d'Albertas, deux têtes en marbre, une

Cléopâtre et un *Marc-Antoine* lui sont attribuées, un peu légèrement peut-être. — Il ne faut pas oublier non plus les six beaux dessins faisant partie de la collection Atger, à la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. — Enfin, je crois sincèrement que la Vierge soutenue par des anges, affirmée de Veyrier, après avoir été attribuée à Puget, et qui est exposée dans le Musée de Marseille, a reçu, sinon en toutes ses parties, du moins en beaucoup de ses figures, la touche et la beauté du ciseau du Puget. Les plus belles œuvres de Veyrier ne le montrent ni aussi pur ni aussi fin.

Il est né, de l'influence et des traditions du Puget, une excellente école de sculpteurs provençaux. Outre Veyrier, dont je vais parler tout à l'heure, il faut y compter Baptiste, qui avait sculpté dans les panneaux du chœur de Saint-Maximin les actes de plusieurs saints et saintes de l'ordre de Saint-Dominique; Marc Chabry, né en 1660 à Barbantane sur les bords de la Durance, peintre et sculpteur comme son maître, et qui remplit Lyon, sa ville adoptée, de tant d'ouvrages recommandables, qu'il fut nommé par Louis XIV sculpteur du roi à Lyon; Jacques Clérion, natif de Trets comme Veyrier, qui travailla à Aix, à Paris, à Versailles, à Trianon, et épousa Geneviève Boullongne; Antoine Duparc, peintre, sculpteur et architecte comme Puget, duquel on a à Aix deux petits bas-reliefs à l'autel de la chapelle qui fait le fond de la basse nef gauche de Saint-Sauveur; et enfin Chastel, qui a fait la gracieuse Vierge de la Madeleine, le bas-relief de fleurs et de fruits à Saint-Sauveur, l'obélisque de la place des Prêcheurs, et le fronton de la Halle au Blé. La petite terre cuite de cet immense morceau est conservée à Aix, chez M. de Bourguignon.

Puget fut le maître de dessin de Boyer d'Eguilles, qui est, il faut le dire, son élève le plus exact. Dans les dessins que nous verrons de lui, se retrouvent les mêmes formes, les mêmes draperies, le même usage du clair-obscur. Pour développer et éclairer son goût, Puget conseilla sans doute à

Boyer d'Eguilles de voyager en Italie, et lui traça un itinéraire profitable. Il l'adressa certainement à Rome, à son maître et ami Pietre Berettini, lequel, quoique bien près de s'en aller mourir à Cortone, ne manqua pas de lui montrer complaisamment sa chapelle de l'église Sainte-Bibienne, et son fameux plafond du palais Barberini, en lui faisant remarquer, si la tradition dit vrai, la main de son ancien et cher disciple Puget, dans les figures des Tritons. Il ouvrit à M. d'Eguilles la porte des ateliers alors en renom. L'Italie, à ce moment, ne produisait plus guère de merveilles nouvelles ; elle se reposait dans la gloire et dans l'abondance de ses deux derniers siècles. Elle était encombrée de ces trésors, où l'Europe entière a pu fouiller depuis ce temps sans l'appauvrir. M. d'Eguilles étudia et connut l'Italie et son profond génie ; il fréquenta les artistes de distinction, les interrogea, se fit initier par eux aux grands mystères. Il faut lire les lettres délicieuses qu'écrivait cent ans plus tard le président Charles de Brosses, dans le courant d'un pareil itinéraire, pour se faire une juste idée de la noble manière dont voyageait en Italie un gentilhomme éclairé du royaume de France. — Mariette nous a appris que Boyer d'Eguilles n'avait point voulu s'en revenir les mains vides. Nous verrons plus loin l'inventaire admirable de la cargaison qu'il ramena à Aix. S'il fit ce choix lui-même, il faut dire qu'un si grand goût et aussi sûr dans un jeune homme est un fait bien prodigieux. Quant au prix qu'il le paya, il dut être énorme ; aujourd'hui, les cent tableaux gravés par Coelemans vaudraient plusieurs millions. Mais Jean-Baptiste Boyer se fiait sur la fortune de sa maison, qui, comme je l'ai dit, était immense.

Cette éclatante collection de tableaux, de dessins, de statues, de bronzes, il fallait songer à la loger. Boyer d'Eguilles, sans hésiter, sans compter avec ses intendants, entreprit de construire, à cet usage, un hôtel grandiose dont il demanda le dessin à son maître le grand Puget. La magnificence de ce d'Eguilles n'avait point de bornes, et elle était infatigable.

L'espace dont il pouvait disposer pour cet hôtel était resserré ; mais Puget y remédia. Au moyen de six larges pilastres corinthiens, s'élançant hardiment vers une frise superbe, il donna à une étroite façade cet air de puissance dont il a marqué toutes ses œuvres. La porte d'entrée était irrégulièrement jetée à gauche, pour réserver le rez-de-chaussée entier à une salle immense, dont la décoration, pensait d'Eguilles, devait absorber toute une vie d'excellent peintre. J'ai décrit dans le premier chapitre les appartements supérieurs. — Partant des deux côtés de cette façade, s'avançaient deux ailes latérales, ornées de pilastres, et qui, à cause, croit-on, de leur dépense ruineuse, n'ont jamais été achevées. Voilà donc d'orgueilleuses murailles punies, hélas ! par leur péché ; elles avaient épuisé les ressources de celui qui les bâtissait, et cet épuisement a dû amener, dans nos tristes jours, leur abandon, et partant leur propre ruine.

Les murs une fois bâtis par Puget, il fallut les décorer de statues et de fresques. C'est alors qu'y entrèrent Christophe Veyrier et Sébastien Barras, et, à leur suite, bien d'autres sculpteurs et peintres sans doute, dont le nom ne s'est pas conservé.

Je n'ai point encore décrit le portrait de Boyer d'Eguilles. Il vaut mieux, je pense, qu'on le connaisse tôt que tard ; et en cela, je n'approuve point le procédé des biographes qui ne font connaître les traits, les gestes, les habitudes de leur héros, qu'après avoir raconté toutes ses actions mémorables ; pendant qu'on serait bien aise de le voir s'agiter lui-même, l'historien le garde caché derrière le rideau. Il ne découvre ses membres et son visage que quand il est mort. — Boyer d'Eguilles avait les traits grands, fins et déliés, l'air agréable, bienveillant et intelligent ; les narines bien ouvertes, l'œil clair, la tête bien posée, de la distinction dans la tournure. Une très-imperceptible moustache, mode de cour de cette année-là, traversait sa lèvre supérieure. Ses doigts avaient de la force comme ceux d'un graveur ou sculpteur. Sa taille sem-

ble haute. — Le portrait que je détaille est toujours celui dont j'ai parlé, qui fut peint par Hyacinthe Rigaud en 1689. « Cette date fait connaître, dit Mariette, que cet homme rare que l'on vient de perdre (Rigaud était mort à Paris, en 1743) a commencé de fort bonne heure à se distinguer, car à peine avait-il trente ans, lorsqu'il peignit ce beau portrait. » — Cette date fait aussi preuve du très-juste sentiment de M. d'Eguilles, qui confiait à ce jeune peintre, à peine éprouvé par quelques heureux portraits, le soin de peindre celui qu'on devait à tout jamais reconnaître pour le portrait de Boyer d'Eguilles, et placer par la gravure en frontispice de tant de chefs-d'œuvre. Il faut dire que ce fut le plus honorable talent de M. d'Eguilles, de pressentir et d'encourager les jeunes peintres d'un mérite certain.

CHAPITRE III.

Christophe Veirier.—Sébastien Barras.—Décorateurs de l'hôtel d'Éguilles.

Christophe Veirier était né à Trets, petit pays proche de Marseille, vers le commencement de l'an 1630. Ses parents étaient d'honnêtes ouvriers ; ils n'avaient que lui d'enfant ; ils le mirent en service chez Pierre Puget. Puget était le fils lui-même d'un pauvre artiste-artisan, et il avait l'âme grande et toute généreuse. Il reconnut en ce brave jeune homme, qui le servait dans son atelier, une intelligence solide, une main vaillante. Veirier comprenait ses marbres avec une naïveté admirable ; il en fit son élève, son intime élève en sculpture. Il s'en fit d'abord aider dans le menu de ses travaux, puis il l'employa à ses plus grands. Il dégrossissait et apprêtait les marbres les plus importants du Puget ; il eut la main malheureuse en taillant le bloc de l'Andromède. Tournefort nous a appris qu'ayant rapporté au Puget, à Marseille, le reproche que faisaient à Andromède certains connaisseurs de la cour, sur la petite proportion de sa tête, le grand sculpteur en re-

jeta le malheur sur son élève Veirier, qui, en ébauchant le groupe, avait attaqué d'un peu trop près la tête de l'héroïne. Cette tête, d'ailleurs, observa Puget, a encore les justes mesures de la Vénus de Médicis. Veirier, qui, dans le monde, n'avait vu et ne sentait que les œuvres de Puget, imitait son maître exactement et avec scrupule. Il arriva même naturellement, quand il composa seul, qu'il exagéra la manière tourmentée et les défauts de son créateur et de son dieu. Il avait le coup de ciseau presque aussi hardi, presque aussi sûr que Puget. Celui-ci l'emmena en Italie pour le seconder dans les grandes commandes que les patriciens de Gênes lui faisaient.

Veirier a beaucoup travaillé. On cite de lui un *Milon dévoré par un loup*, imitation de celui dévoré par un lion que Puget avait fait pour Versailles. La tête de Puget, magnifique terre cuite que possède M. de Bourguignon, et qui est le portrait désormais adopté du souverain maître marseillais, est de Veirier. — Des trois bas-reliefs de l'autel de Saint-Sauveur, ayant pour sujet l'histoire de la Magdelaine, le plus beau, un chef-d'œuvre de sentiment et d'exécution, est, je l'ai dit, du Puget; les deux autres, représentant la *Résurrection de Lazare* et la *Communion de la Magdelaine,* sont de Veirier. — Le maître-autel de Saint-Jean de Malte est de lui. — Dans cette même église de Saint-Jean, l'on trouve un petit bas-relief en marbre de lui encore, représentant l'Enfant Jésus supportant sa croix et aidé par des anges. M. Pons a le bonheur de posséder la terre cuite de ce morceau, bien mieux maniée et plus fine que le marbre. Des preuves écrites, ai-je ouï dire, donnent à Veirier cette charmante vierge du musée de Marseille : j'ai déclaré plus haut mon avis sur ce point.—Veirier mourut en 1689, âgé de cinquante-neuf ans, cinq ans avant son maître vénéré. Christophe Veirier avait un neveu ou cousin, Thomas Veirier, qui peignait de cette manière large et tourmentée dans laquelle Christophe sculptait. La fresque du fond du chœur de Saint-Jean de Malte est de Thomas

Veirier. J'ai encore vu dans les cartons de l'obligeant M. Portes des dessins de ce Thomas, fort incorrects, mais d'une assez grande tournure.

J'avais écrit, avec l'aide des livres les mieux accrédités, cette biographie de Christophe Veirier, quand M. le docteur Pons, auquel revient tout l'honneur des seuls intéressants documents que contiendra ce livre, voulut bien me transmettre sur l'élève du Puget un extrait du père Bougerel de l'Oratoire. Il y a tout lieu de croire, me dit justement M. Pons, cette notice très-exacte, car Bougerel annonce tenir ces renseignements de MM. Viany, prieur de Saint-Jean, Jean-Claude Cundier, peintre, et Veirier, peintre aussi et neveu de Christophe; or, ces trois personnages avaient beaucoup connu Christophe Veirier. Parmi les ouvrages de Veirier que cite Bougerel, quelques-uns très-connus manquent, tels que le bas-relief de la Résurrection de Lazare à Saint-Sauveur, et la crédence du maître-autel de Saint-Jean; mais en joignant au catalogue ci-dessus celui du père Bougerel, on obtient un catalogue déjà très-vaste des œuvres de Christophe Veirier.

Christophe Veirier naquit à Trets, le 25 juin 1637; son père s'appelait Jean-Baptiste Veirier et sa mère Honorée Garoute ; il était parent de Pierre Puget. Il se développa à son école. Quand Puget eut quitté Gênes pour revenir à Marseille, Veirier alla à Rome pour s'y perfectionner dans le dessin. Il en revint deux ans après et se fixa à Aix.

Voici ses principaux ouvrages :

1° Le petit saint Jean s'appuyant sur un agneau, qui est à l'église de Saint-Jean.

2° Deux statues plus grandes que nature, représentant le Baptême de Notre-Seigneur.

3° La statue de Lysimaque en pierre de Calissane, plus grande que nature, actuellement (*lorsque écrivait le P. Bougerel*) dans la terre de Peyroles.

4° A Paris, dans le Temple, un Samson égorgeant un lion.

5° M. de Venel, conseiller au parlement d'Aix, avait dans son cabinet une statue de marbre représentant un Achille blessé au talon, groupé avec un petit Amour qui lui arrachait la flèche ; ce groupe a passé à M. de Cosnac, évêque de Die.

6° Le Faune et la Muse, de M. Boyer d'Aguilles.

7° Un autre Faune semblable au précédent, à Marseille, chez M. Veirier, peintre et neveu de Christophe. (C'est l'auteur de la grande peinture à fresque : *le Baptême de Notre-Seigneur*, qui est à Saint-Jean.)

8° Dans le beau pavillon construit aux portes d'Aix, par le cardinal de Vendôme, un Hercule et un Mars.

9° M. du Laurens, marquis de Brue, ancien président à mortier au parlement d'Aix, a dans son jardin un Lysimaque en marbre, un peu plus petit que celui cité au n° 3, un bas-relief représentant la décollation de saint Paul, et à sa terre de Saint-Martin de Paillières, une Assomption de la Vierge, sur le modèle de Puget. (C'est celle de M. de Boisgelin, dit M. Pons.)

10° Bas-relief représentant la famille de Darius prosternée devant Alexandre. — Le cardinal Grimaldi l'admira à plusieurs reprises, et, sur sa renommée, le duc de Vendôme vint le voir aux flambeaux, la veille de son départ d'Aix ; le marquis de Louvois, sur le récit qu'on lui en fit, le fit transporter à Paris ; on le mit dans le palais de Brion, en attendant de le présenter au roi.

11° Le bas-relief de la Madeleine au Désert, qui est du côté de l'Évangile du grand autel des Carmélites d'Aix.

12° La chapelle de l'Enfance de Jésus, des PP. de l'Oratoire d'Aix.

13° A la chapelle du Saint-Sacrement, de l'église Sainte-Marie de Toulon, les deux Anges adorateurs. (Ils sont si beaux que plusieurs connaisseurs les attribuaient au Puget. — M. P.)

14° Le Maître-Autel de l'église des Minimes de Toulon.

15° Le Maître-Autel de l'église de Trets.

16° Une urne en marbre, entourée de plusieurs bas-reliefs, chez M. Deidé, maître des comptes à Montpellier.

17° Plusieurs bustes-portraits, entre autres celui de M. Marin premier président au parlement de Provence.

Puget ayant quitté son emploi d'inspecteur de l'architecture et de la sculpture des vaisseaux de Toulon, Veirier fut mis à sa place; mais il n'en jouit pas longtemps, car deux ans après, le 11 juin 1690, il mourut à Toulon et y fut inhumé dans l'église des Minimes. Veirier était marié; il laissa un fils qui entra dans le génie militaire.

« Il paraît, ajoute M. le docteur Pons, que ce Veirier, neveu de Christophe, peintre, habitant Marseille, qui avait fourni au P. Bougerel une partie des renseignements ci-dessus, était en même temps sculpteur, car il y a dans notre église de Saint-Jean un grand buste en marbre du prieur Viany, qui est signé *Thomas Veirier*; ou c'était le même ayant sculpté ce buste et peint la grande fresque du Baptême; ou bien était-ce un autre neveu de Christophe? Le P. Bougerel n'éclaircit pas ce fait. — Il ne faut pas oublier parmi les œuvres de Christophe Veirier, une charmante figure d'un enfant nu dormant sur un coussin, morceau d'une incontestable authenticité, appartenant à M. le chanoine Topin. »

« Christophe Veirier, selon Dandré-Bardon, exécuta une partie des ouvrages de son maître, et notamment le *Cartel* de l'hôtel de ville de Marseille. On voit au bureau de la consigne de cette même ville un *Enfant* en marbre de demi-relief... »

J'ai conservé ici ma première notice, pour bien constater que, mise en regard de l'extrait de Bougerel, qu'il faudra dorénavant admettre seul et absolu, pas un fait, pas un mot, n'y subsiste d'accord. Dans quelle défiance ne faut-il point se tenir des biographies imprimées!

Puget n'avait pas manqué de recommander Christophe Veirier à Boyer d'Éguilles, qui le dut traiter comme un ca-

marade d'école. Veirier fit donc pour l'escalier de cet hôtel, dont son maître avait donné le dessin, les deux statues plus haut décrites, le *Faune* et la *Muse*. Il appartiendrait au musée d'Aix, ou plutôt au musée de Marseille, de s'emparer de ces deux morceaux, pendant qu'ils ne sont pas encore trop mutilés. La pierre de Calissane dont Veirier s'était servi à cette occasion, était, au dire d'Achard, sa matière préférée.

Il faut penser que cet hôtel d'Éguilles fut entrepris et conduit à demi-fin de fort bonne heure, s'il est vrai que l'un des plafonds fut peint par Daret, lequel mourut, qu'on s'en souvienne, le 2 septembre 1668. M. Portes, qui a vu ce plafond avant qu'il pérît, affirme qu'il était de Daret, et très-beau, et qu'il représentait des ornements d'architecture sur lesquels grimpaient des plantes rampantes entremêlées de fleurs. — Boyer d'Éguilles alors était pourtant bien jeune.

Presque tous les murs, à peine secs, restaient encore à couvrir de splendides peintures, quand, à l'heure fixée par Boyer d'Éguilles, reparut à Aix, venant de Rome, celui qui devait être sa main droite et sa main gauche, et qui lui consacra bien entièrement, sans en détourner à peine quelques heures au profit de qui que ce fût, une vie que la magnificence de Boyer d'Éguilles avait sauvée de la triste misère, pour la vouer à tous les nobles exercices de l'art.

Sébastien Barras était né à Aix en 1653. Son père s'appelait Bris (sans doute Brice) Barras, et sa mère Françoise Jaubert : ils étaient de cette même ville d'Aix. Sébastien montra, à ce qu'il paraît, dès son enfance, de grandes dispositions pour le dessin. Mais ses parents n'étaient pas fortunés. M. Boyer d'Éguilles, qui avait huit années d'âge de plus que ce jeune homme, le prit en amitié, se l'attacha, et lui donna lui-même les principes du dessin, de la gravure et de la peinture.

Sébastien faisait de merveilleux progrès. Boyer d'Éguilles jugeant que son apprenti savait du métier, tout ce que sa propre main, un peu maladroite, pouvait enseigner, pré-

voyant sûrement qu'il allait avoir besoin d'un excellent praticien, d'un homme à lui, pour exécuter tout ce que son ambition méditait déjà, l'envoya en Italie, d'où je pense qu'il était revenu lui-même à cette époque. Boyer d'Éguilles avait pu montrer à Barras les magnifiques morceaux qu'il avait rapportés de son voyage. Mais des tableaux solitaires ne suffisaient pas pour former un peintre ; c'étaient des écoles qu'il lui fallait hanter. M. d'Éguilles l'envoya donc à Rome à ses dépens, pour s'y perfectionner, non pas, j'imagine, sans avoir pris les avis et les recommandations de Puget. J'assurerais qu'ils l'adressèrent là-bas à Pietre de Cortone, si je ne voyais pas que ce maître était mort en 1669, c'est-à-dire trois à quatre ans avant la possibilité de ce voyage. On enjoignit bien du moins à Barras d'étudier religieusement sa manière, de fréquenter ses meilleurs élèves, et surtout de copier d'après l'antique. Il observa tout cela de point en point, et s'étant formé un goût large, une science solide, il s'en revint à Aix. L'on comprend fort bien qu'il soit devenu bon peintre dans les ateliers d'Italie ; mais l'on ne comprend guère qu'il soit devenu là excellent graveur, graveur à la manière noire, qu'on appelait la manière d'Angleterre ; les estampes qu'on a de Barras lui ont mérité une extraordinaire estime parmi les connaisseurs. Reste à deviner qui lui avait appris les plus fins secrets de cet art.

Mariette parle ainsi de lui, à propos d'une *Mère de douleurs*, peinte en buste, et qui, gravée en 1696 par Coelemans, fait pendant, dans le recueil des gravures du cabinet d'Éguilles, à un *Ecce Homo* du Guide : « Il y a tout lieu de croire que si Barras avait fourni une plus longue carrière, il serait devenu un fort habile homme. Il était né avec des talents, et surtout avec du génie. M. d'Aguilles, qui le considérait, avait pris soin de son éducation. Il l'avait envoyé à Rome pour étudier, et l'y avait entretenu pendant plusieurs années. De retour à Aix, il lui avait fait peindre plusieurs plafonds dans sa maison, et il lui destinait d'autres ouvrages encore plus

importants, lorsqu'une mort précipitée l'enleva à l'âge de trente ans. » — C'est Mariette, comme on le voit, qui a répandu la fausse tradition de la mort prématurée de Barras. Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu une biographie de peintre plus maltraitée par les faiseurs de dates que celle de ce pauvre Barras. Voyez plutôt : on avait fait naître son protecteur Boyer d'Éguilles, M. Weiss vers 1640, M. Robert Dumesnil vers 1650, d'autres en 1665. Sébastien était né, suivant Huber et Rost, vers 1680. M. Robert Dumesnil le fait naître vers 1665. Par bonheur, les rechercheurs consciencieux de chaque ville provinciale, feuilletant les sources incontestables, registres des paroisses, ou cartons de notaires, fixent à tout jamais ces incertitudes. M. Roux Alpheran a trouvé que Boyer d'Éguilles était né en 1645 ; M. le docteur Pons a trouvé de même (et il m'a permis d'user de ses trouvailles) que Sébastien Barras, *âgé de trente-huit ans*, épousa le 23 avril 1691, Catherine Orcel, fille d'Augustin et de Anne Issautière. Les témoins du mariage furent Antoine Fauris, Philippe Orcel frère, Jean Barras frère, et Pierre Deje. (paroisse Sainte-Magdeleine). — Sébastien Barras eut un fils, Jean-Baptiste Barras, né en 1693, et qui fut baptisé à Saint-Sauveur. Un Jean-Baptiste Barras mourut en 1696 et fut enterré à Saint-Sauveur : c'est probablement le même. Naquit en 1696 et fut baptisée encore à Saint-Sauveur, une Claire Barras, qui était, on doit le supposer, une fille de Sébastien Barras.

Enfin, la date de la mort de Sébastien Barras a été aussi étrangement controversée que la date de sa naissance. M. Robert Dumesnil reporte la fin de ses jours à 1695 : c'est toujours cette malheureuse tradition d'une vie bornée à trente ans, qui a causé l'erreur. Dans ses hommes illustres de Provence, Achard le fait mourir *à la fleur de l'âge*, en 1706. — M. Pons a trouvé encore la date fatale : « Sébastien Barras, peintre, mari de dame Catherine Orcel, âgé de quarante ans environ, mort hier, muni des sacrements, a été enterré dans cette

église (Saint-Sauveur), le 11 du mois et an que dessus (1703). Présents : MM. Louis Bourrelon et J.-Joseph Sarraire, lesquels ont signé avec nous — — — — Savournin, P[re]. » Le nom de Savournin, qui est probablement là la signature d'un prêtre, était aussi le nom, dans ce même temps à Aix, d'un peintre de très-ordinaire qualité ; deux immenses toiles de ce Savournin se conservent, l'une aux Carmélites, représentant *la Multiplication des pains*, l'autre à Saint-Sauveur, représentant *la Manne dans le désert*. — La comparaison des dates, 1653-1703, fait voir que Sébastien Barras n'avait pas quarante ans environ, quand il mourut, mais qu'il en avait précisément cinquante. « Ses ouvrages, dit Achard, furent vendus à sa mort, à des prix exorbitants, et ils sont aujourd'hui aussi rares que précieux. » — Voilà l'homme; voici son œuvre.

Sébastien Barras ayant à peindre l'immense plafond de la grande salle de l'hôtel d'Éguilles, ne trouva rien de mieux à en faire qu'une répétition du fameux plafond du palais Barberini par Pietre de Cortone. C'était une superbe flatterie adressée au Puget, et cela satisfaisait en même temps les meilleurs souvenirs italiens de Boyer d'Éguilles. Quand on voit un homme d'un sentiment aussi fin que le président de Brosses, mettre le Guide au niveau de Raphaël et, ma foi, le préférer, on ne saurait en vouloir à Boyer d'Éguilles d'avoir marqué un goût particulier pour le Berrettini, qui a été, dans les plafonds, un prodigieux machiniste. — On connaît le *Triomphe de la divine Providence ou les vertus triomphant des vices ;* Corneille Bloemaert entre autres l'a gravé. *Eq. Petrus Berettinus Cortonensis pinxit in aulâ Barberinâ.* — Barras n'avait pas manqué, à Rome, de dessiner figure par figure cette gigantesque composition, la plus grande, a-t-on écrit, qui ait été entreprise par aucun peintre. Ses cartons étaient pleins du plafond Barberini. Recomposer harmonieusement une œuvre de telle proportion, n'était pas besogne d'écolier, et Barras s'en tira à sa plus grande gloire. Son co-

loris n'est pas fort vif, mais ses figures de femmes, les Parques, les Vertus, sont belles et gracieuses, quoique pâles. Malgré les dégradations qu'a souffertes la fresque, les Cyclopes et les Géants montrent encore aujourd'hui un dessin superbe, et la plus pleine vigueur. Barras signa ainsi ce pénible travail :

Pietrum Cortoniensem
imitatus est
Sebastianus Barrasius
Gallus.

J'ai noté plus haut sa *Mère de douleurs*, qui avait trouvé place dans le cabinet d'Éguilles.—Puis l'on pense qu'il faut lui attribuer une composition qu'il a gravée lui-même, à la manière noire, et signée ainsi *SB. Barras.* Elle représente la Vierge soutenant l'Enfant Jésus qui joue avec saint Jean et un oiseau. Cette gravure ne faisait point partie du recueil ordinaire des estampes du cabinet d'Éguilles. La composition a la douceur, la pâleur et l'habileté d'un peintre français, et, entre tous, de Barras. — Il avait commencé par graver quelques portraits d'après ses propres dessins. Achard cite le portrait de Philippe V, roi d'Espagne, celui de M. Duluc, évêque de Marseille, et celui du P. Pagi. — Dans aucun des nombreux cabinets de la ville d'Aix, on ne montre de peinture de Barras. J'ai vu cependant dans la petite collection de M. Brun, une Vierge entourée de saints, et parmi eux le roi David, tableau assez important, et que je croirais être de Séb. Barras.

Les biographes ont répété, d'après Mariette, que Barras avait peint plusieurs plafonds dans l'hôtel d'Éguilles. On ne peut sans cruauté les lui imposer tous, car plusieurs sont indignes de sa main. Mais la chambre d'abbé lui revient à coup sûr, et quant aux autres chambres, il a pu en donner le dessin et en surveiller l'exécution. Il se remarque d'ailleurs une unité de coloris dans toutes ces pièces qui prouve une influence unique.

C'est ici le lieu de poser mon soupçon, d'expliquer l'idée qui ne cesse de mieux pénétrer en moi. Boyer d'Éguilles n'a pas fait que regarder et applaudir; il est certain pour moi qu'il a mis la main à la décoration de son hôtel. — L'on possède des estampes gravées d'après quelques dessins originaux de Boyer d'Éguilles. Celui qui m'a surtout porté à la supposition que j'énonce est un groupe de trois enfants plafonnant. Ils tiennent l'un un rameau de lauriers, et les autres les instruments de la peinture et de la gravure. Ce morceau, sur fond blanc, sans nom ni marge, et que l'on croit gravé par lui-même, offre précisément les mêmes formes, les mêmes types, le même agencement, que tous ces groupes d'Amours que j'ai dit plafonnant dans les différentes alcôves de l'hôtel d'Éguilles. La correction douteuse des figures serait une demi-preuve de plus. La dernière chambre décrite plus haut, avec ses Amours en grisaille, me paraîtrait surtout sentir la main de Boyer d'Éguilles, s'exerçant dans sa plus grande habileté.

Un matin de juin de l'an passé, nous partîmes d'Aix, sur de méchants chevaux, l'un de mes amis et moi, pour visiter la bourgade d'Éguilles. La chaleur était lourde, et nous grimpâmes péniblement le chemin escarpé qui y arrive. Je ne crois pas qu'il y ait dans toute la Provence un château qui ait la figure plus seigneuriale que celui-là. Sa façade est puissante et largement ouverte. Ses deux ailes carrées s'élancent comme deux tours. Il se présente de face sur le front de la montagne et cache en l'abritant derrière lui presque tout le village; attenant au château, et comme s'appuyant sur lui, s'est élevée l'église d'Éguilles, et sa haute tour polygonale. Des passages conduisent du château à l'église, qui en était comme la pompeuse chapelle. Les paysans des seigneurs d'Éguilles voyaient là, collés l'un à l'autre comme un faisceau le château du seigneur et l'église de Dieu, c'est-à-dire tout ce qu'ils devaient vénérer, aimer et craindre.—Des fenêtres du château, ou de la terrasse qui s'étend en avant de lui, l'on aperçoit la moitié de la Provence, un royaume, une

immensité ; les montagnes verdoyantes s'en vont en moutonnant vers des chaînes plus hautes. C'est une vue orgueilleuse, s'il en fut. — Le château immense, de construction un peu grossière, ne paraît pas remonter au delà de l'année 1600. Point d'ornement, si ce n'est, au bord de la toiture, de grosses têtes grimaçantes. — Mais à l'intérieur, dans ce gros lourd palais un peu rustre, la délicate manie de Jean-Baptiste Boyer a trouvé moyen de se faire large place. Et tout ce qu'a touché ce malheureux magnifique, ici comme là-bas, est ruine, ruine. Il y a tant de maisons vulgaires dont la chute serait indifférente : pourquoi l'abandon et le délabrement se prennent-ils à celles-là que la curiosité des honnêtes gens voudrait voir éternellement durer ! Ce ne sont plus des fariniers, comme à l'hôtel d'Éguilles, qui ont envahi et occupé jusqu'aux combles le château d'Éguilles ; ce sont les tonneliers, les menuisiers, qui ont logé leurs tonnes et leurs planches et leurs outils dans les étages inférieurs. Puis en haut ce sont des échelles, des instruments de paysans, la carcasse d'une vieille tarasque, réformée des jeux du peuple ; plus haut encore des grains, du foin, de la paille ; des murs éraillés, et partout, partout des peintures rongées et effacées par la poussière et la ruine. La ruine, toujours la ruine. Dans les moindres cabines, on trouvait des arabesques et des figures peintes. Les peintures à Éguilles étaient sans doute moins soignées qu'à Aix. Leur multiplicité et leur inégalité donnent bien à penser, que non pas deux ou trois bras de peintres étaient aux gages de Boyer d'Éguilles, mais dix, mais vingt, mais une multitude. « Il avait réuni sous ses yeux, dit M. Weiss, quelques-uns des jeunes gens qui montraient des dispositions pour la peinture, auxquels il n'était pas moins utile par ses conseils, que par les secours d'argent qu'il leur donnait. » — Quelle fabuleuse fortune que celle de Boyer d'Éguilles, qui ne céda pas entièrement à tant de générosités et de magnificences ! — Une salle du premier étage du château d'Éguilles garde encore la trace, — mais si ternie ! — de quelques savantes et

belles peintures qui en formaient la décoration. Ce n'était point un plafond, mais une très-large frise qui courait à l'entour de la salle, et couvrait dans sa partie la plus haute, le tiers de l'élévation de cette vaste pièce. Les sujets de la frise dont je parle étaient pris, m'a-t-il semblé, dans la mythologie. A peine distingue-t-on aujourd'hui des lambeaux et quelques torses, bras et jambes de ces compositions à nombreux personnages. La couleur paraissait belle ; et le plus net souvenir que j'en rapportai, c'est que la frise du château d'Éguilles était exécutée, pour le dessin et l'ensemble, dans le caractère des plus belles œuvres de Sébastien Barras.

CHAPITRE IV.

Jacques Coelemans, graveur du cabinet de Boyer d'Éguilles. — Quels peintres connus et inconnus figuraient dans ce cabinet.

Boyer d'Éguilles avait donc mené à bon point son hôtel, qu'on appelait aussi quelquefois par la suite l'hôtel d'Argens, digne logis de la magnifique collection des tableaux qu'il avait rapportés d'Italie. Outre ceux-là, il s'en était procuré, par toutes voies, des meilleurs maîtres de la Flandre et de la France. Et les étrangers accouraient de toutes parts pour visiter ses galeries, qui ne connaissaient peut-être dans le royaume, de rivales que celles du roi. Le cabinet d'Éguilles formait un magnifique ensemble, qui devait glorifier celui qui l'avait rassemblé, et qui aussi, hélas ! pouvait un jour se disperser par de tristes événements. Boyer d'Éguilles fut moins touché sans doute de ce dernier pressentiment que du désir de satisfaire la curiosité des amateurs de tous les pays du monde, quand il conçut l'idée de faire reproduire par la gravure les plus importants morceaux de son cabinet. C'était une entreprise énorme, et le choix du graveur était fort difficile; car ne pouvant entretenir à ses gages une armée de burineurs,

il en fallait rencontrer un merveilleusement souple et expéditif.

Au jugement qu'a écrit Mariette sur Coelemans, j'ai quelques notes à ajouter. Son portrait, qui se trouve dans certains exemplaires du cabinet d'Éguilles, porte cette épigraphe : *Jacobus Coelemans Antverpiensis, calcographus, Aquis Sextiis, anno* 1696. *Se ipse sculpsit. — C. Bouys pinxit.* C'est un homme de vers trente-cinq ans, belle figure ouverte et plaisante, dans la tournure des portraits d'artiste de Rigaud. Les traits sont moyens, mais vigoureux, l'œil bravement ouvert. Du patron au pensionné, la distance se voit dans la délicatesse et la distinction de la physionomie. Le Bouys qui a peint ce portrait était certainement un Provençal. Le maître de Coelemans, Corneille Vermeulen, n'était pas étranger à Boyer d'Éguilles. Il a fait une gravure de son portrait par Hyacinthe Rigaud, gravure plus savante et plus fine que celle exécutée en plus grande proportion par son élève, en 1697, d'après le même portrait, peint en 1689. Cette estampe de Vermeulen est intitulée : Messire Jean-Baptiste Boyer, chevalier, seigneur d'Aguilles, de Sainte-Foy, de Joyeusegarde, Pieredon (Boyer ne prenait point d'ordinaire le titre de ces deux seigneuries) et autres lieux, conseiller au parlement de Provence. Il est à présumer que Boyer d'Éguilles, ayant besoin d'un graveur à ses gages, s'adressa à Corneille Vermeulen, déjà fameux par tant de beaux portraits gravés, et lui demanda de confiance son meilleur élève. Vermeulen lui envoya Coelemans.

Coelemans était l'homme qu'il fallait à Boyer d'Éguilles. Il avait la main preste, variée, colorante surtout. En quinze ans il produisit là une œuvre énorme. Pour se charger seul de graver entière une collection considérable, composée de tous les genres et de toutes les écoles, il lui fallait certes un courage particulier. Du reste le cabinet d'Éguilles est toute la vie de Coelemans ; on ne trouve de lui ailleurs qu'un certain nombre de médiocres portraits. On a pu dire qu'il avait buriné

dans un style pesant et peu harmonieux : M. Auguis a pu lui reprocher, peut-être avec raison, une teinte trop également noire, un dessin trop incorrect dans le nu des figures, et trop peu de noblesse dans l'expression des têtes; mais il lui a fallu reconnaître à Coelemans le talent de cacher les défauts de ses estampes sous l'éclat d'un coloris vif et brillant, et il a dû le qualifier graveur coloriste. On n'a pas assez indulgemment observé que la qualité d'abord exigée par Boyer d'Éguilles avait été la célérité d'exécution : le patron de Coelemans voulait voir tout son cabinet gravé, et il se sentait vieillir. C'est quand on regarde les pièces qu'il a gravées d'après Rubens et surtout d'après le Caravage et le Castiglione, d'après les Vénitiens et les Génois, que l'on sent véritablement la sève et la vigueur de Coelemans; l'on comprend les merveilles qu'il eût pu produire en s'attachant à loisir à des sujets de son choix et de son tempérament.

L'on ne peut s'empêcher de remarquer ce bizarre appel que firent de tout temps les Provençaux aux artistes des Pays-Bas. Le recours constant qu'eurent successivement à ces gens d'une contrée si éloignée et si peu parente de la Provence, le roi René, les premiers parlementaires d'Aix, puis Peyresc et ses contemporains, et enfin Boyer d'Éguilles, est un fait inconcevable, inexplicable. Je ne crois pas qu'aucune ville des Flandres ou du Brabant renferme aujourd'hui autant de tableaux de ses maîtres primitifs dans ses églises, que l'on en rencontre de ces mêmes peintres dans les chapelles de la ville d'Aix; on ne sait, tant ces panneaux sont admirables, à quel nom suprême les attribuer. Qui donc a passé par là, pour y laisser cet étonnant tryptique qui maintenant décore Saint-Sauveur, et que le peuple, voire les savants, ont si longtemps baptisé et baptisent encore *Tableau du roi René*. C'est la merveille de la ville d'Aix, et une des peintures les plus accomplies que je connaisse, pour le sentiment et la grâce des figures et la beauté des couleurs.

On a attribué le tryptique du roi René à Van-Eyck, à

Quentin Metsys, à d'autres encore. Dans les musées de la Belgique, mes yeux ont cherché, entre les tableaux de l'école primitive, un morceau qui me nommât le peintre de ce merveilleux tryptique. Le *Mariage de sainte Catherine*, qui se voit dans le réduit de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, est le seul tableau qui m'ait vivement ranimé le souvenir de celui du roi René. Ceux qui ont vu à Anvers de véritables Quentin Metsys n'écriront jamais son nom à propos du tryptique d'Aix; Van-Eyck était mort depuis cinquante ans. La peinture de la *Vierge sur le buisson* est d'ailleurs plus claire qu'un Van-Eyck : je la crois donc du divin Jean Memling. Elle s'accorde avec son plus beau temps; elle est digne de lui par la profondeur et la naïveté de sa beauté poétique. Il ne me souvient pas si le bois est peint à l'huile ou à l'œuf : s'il était peint au moyen des anciens procédés, la question ne serait pas douteuse. Les portraits du bon roi René et de Jeanne de Laval, qui ont été dessinés d'après nature en Provence, n'induisent rien contre ma conjecture. On sait qu'il n'y eut point de vie de peintre plus aventureuse que celle de Memling. C'est même la seule chose que l'on sache de sa vie. Il visita les bords du Rhin, on le trouve à Venise, il alla porter ses os dans un couvent d'Espagne. Pourquoi n'aurait-il point passé par Aix ? La passion du roi René pour les peintures brugeoises l'y dut certainement convier cent fois.

De quelle main est sortie, au quinzième siècle, pour venir dans l'église Saint-Jean de Malte, l'*Adoration de l'enfant Jésus par la Vierge et saint Joseph*, particularisable par le chardonneret posé à terre sur le devant du tableau? Pourquoi les tableaux de l'école primitive italienne, tels que celui du *Saint Sébastien* de la même église Saint-Jean, sont-ils si rares à Aix, voisine de l'Italie, pendant que les vieux Brugeois et les vieux Allemands y abondent ? L'église Saint-Jérôme renferme une magnifique et fort intéresante *Assomption de la Vierge*, dans une foule d'anges, et à l'entour du tombeau vide, les douze apôtres représentés par douze figures

qu'on assure être celles des premiers conseillers du parlement de Provence, ceux de la création, en 1501. La couleur en est fort riche et les portraits sont pleins de beauté et de vérité; on les prendrait, on les a pris pour des Holbein. Mais la Vierge ne saurait être d'Holbein ; elle n'est, Dieu merci, pas assez lourde ni assez épaisse. Ce tableau est d'un maître de l'école allemande, mais très-savant et très-puissant. S'il est vrai que les portraits soient ceux des premiers parlementaires, ce maître fut donc mandé à Aix, ou bien y séjournait-il ? Le grand tableau de l'*Assomption* était flanqué à chacun de ses côtés, de deux petites compositions tirées de l'histoire de la Vierge ; l'ensemble en composait un tryptique. Les quatre petits tableaux ont été séparés du tableau capital pour être accolés à la grande *Descente du Saint-Esprit* de Jean Daret, qui est là dans la même église du Saint-Esprit. Pour rentrer dans la cathédrale de Saint-Sauveur, citons le petit tableau allemand de saint Mittre, plein de costumes et de groupes curieux, qui se voit dans la chapelle du fond du chœur, derrière le maître-autel, et enfin quatre tableautins qui semblent de l'école d'Albert Durer, dans la dernière chapelle latérale de la nef gauche. J'en trouverais encore plus d'un autre dans la ville d'Aix, en les cherchant tant soit peu. — Tout le monde a entendu parler de cette superbe peinture brugeoise de l'hôpital de Villeneuve-lès-Avignon, toujours attribuée si singulièrement à ce bon roi René, homme plein de goût puisqu'il était charmé de telles peintures, mais peintre pitoyable lui-même, dont il faut chercher la vraie manière dans un tableau gouaché de l'hôtel de Cluny à Paris, la *Prédication de la Madeleine,* et à Aix dans une petite *Adoration,* aussi gouachée, et que possède M. Roux-Alpheran. — Cachée dans une chapelle de l'église de Villeneuve, est une ancienne peinture allemande, représentant le Christ mort sur les genoux de sa mère; à l'entour se tiennent la Madeleine, saint Jean et le portrait du donateur. Je ne sache rien de plus profond que la douleur, la pésie, la naïveté et la beauté de cette

peinture. Bien que les formes soient naturellement grêles et brisées, le portrait à gauche est d'un excellent dessin, et le coloris en est riche et déjà très-savant. C'est une des excellentes peintures gothiques que l'on puisse voir. Le roi René protégeait et recherchait ces vieux Flamands, c'est bien ; mais cela semblait être une passion personnelle. Pourquoi après lui tant d'autres peintures des mêmes pays lointains? Quel est cet attrait et ce penchant des Belges vers les Provençaux, des Provençaux vers les Belges? Après tant de Brugeois et d'Allemands dont tant d'œuvres fleurissent là et dont les noms n'y seront jamais connus, pourquoi y vivent-ils, pourquoi y travaillent-ils, pourquoi y meurent-ils, Finsonius, Daret, Coelemans[1] ? Aujourd'hui que la curiosité s'est vivement portée vers les pures et naïves écoles du quinzième siècle, il serait bon qu'un savant expert, bien pénétré de la manière de chacun des maîtres primitifs des anciennes Flandres, descendît vers la Provence, et allât écrire le nom de qui les a peintes, sous les nombreuses et considérables compositions appelées gothiques, qu'il rencontrerait depuis Avignon jusqu'à la mer. Je promettrais à ce dévoué missionnaire une moisson de science bien inattendue.

Pour donner une idée des richesses inouïes de la collection de Boyer d'Éguilles, il ne faut que nommer les peintres dont les tableaux avaient fourni gravure dans la première partie du cabinet d'Éguilles, suivant l'édition de Mariette. —Raphaël, André del Sarte, le Corrège, le Parmesan, le Josépin, le Titien, Paul Véronèse, Alexandre Véronèse, le Tintoret, le Bassan, Annibal Carrache, le Guide, le Guerchin, le Civoli, Francesco Vanni, le Caravage, l'Espagnolet, le Cangiage,

[1] Quel est encore cet autre Flamand qui ne se révèle à Aix que par une composition étrange : *Les innocents massacrés et l'enfant Jésus les réveillant de la mort et les appelant à lui ?* C'est une horrible étude admirablement exécutée de la dégradation de la chair morte. On voit le tableau dans l'église de Saint-Sauveur; il est signé *Elieser*, et daté de 1654.

Benedetto Castiglione, Valerio Castelli, Francesco Borzoni, Francesco Mola, Francesco Romanelli, Carle Maratte, Michel Ange des Batailles, Mario Nuzzi, le Maltais ; — Othovenius, Rubens, Vandyck, Bronchosrt, Finsonius, David Teniers, Jean Miele, Gaspard Netscher, Corneille Poelembourg, Henry Steenwyck, Guillaume Calf, de Somme, Fouquières, R. Immenraet.

Dans la seconde partie, qui contenait l'école française, se trouvaient, entre autres noms, ceux du Poussin, du Valentin, du Puget, de Sébastien Bourdon, du Guaspre, de Lesueur, de Nicolas Loyr, de Francisque Millet, de Vander Cabel, de Renaud Montagne, de Raymond Lafage.

Plusieurs de ces maîtres étaient d'ailleurs personnellement connus de Boyer d'Éguilles. Je ne veux plus parler de Puget ; mais Sébastien Bourdon était, dit Mariette, ami de M. d'Éguilles, et il se plaisait à travailler pour un amateur dont il connaissait le goût sûr. Huit tableaux de lui se trouvaient rassemblés à l'hôtel d'Éguilles. Dans un coin de celui représentant Alexandre honorant le tombeau d'Achille, Bourdon avait peint son propre portrait. — Vander Cabel aussi avait vécu et travaillé à Aix, et le nombre de ses tableaux qu'on y conserve est inouï. Point de galerie, presque point d'honnête maison qui n'ait de lui soit un paysage, soit une bacchanale. Il était né à Ryswick, en 1631, et après avoir étudié dans la Provence il s'en alla mourir à Lyon en 1698. Boyer d'Éguilles l'avait certainement hanté, et il en obtint cinq tableaux. — Parmi les Français de son temps, dont les tableaux décorèrent l'hôtel d'Éguilles, il faut citer Nicolas Baudesson de Troyes, qui avait là des vases de fleurs ; — le Parisien Jean-Baptiste Forest, dont le paysage était orné d'une figure de Magdeleine ; — Crété pour *la Chute des Géants.* « La composition est excellente, dit Mariette ; pourtant Crété n'a pas franchi les bornes de la médiocrité » ; — Jean Ruel de Lyon, pour une *Sainte Famille* « qui paraît être l'ouvrage d'un jeune peintre dont la manière n'est pas encore décidée » ; —

Claude Vignon, de Tours, pour un *saint André lisant* : « il ne consultait pas assez la nature, c'était un trop grand praticien. » — Enfin Boyer d'Éguilles avait un *Massacre des Innocents* de Claude Spierre de Nancy, né vers le milieu du dix-septième siècle. Ce Claude Spierre, frère du graveur plus connu, mourut à Lyon en 1681, en peignant *le Jugement universel* dans l'église de Saint-Nizier. L'échafaud sur lequel il était monté manqua, et il se tua. Claude Spierre était un des meilleurs élèves de Pietro de Cortone ; on a vu et on verra encore que ceux-là étaient singulièrement favorisés de Boyer d'Éguilles.

Ce magnifique amateur, dans sa collection des maîtres de l'Italie et de la Flandre, n'avait pas dédaigné de faire entrer quelques tableaux des principaux artistes qui avaient illustré la ville d'Aix ou la Provence. Le grand Puget, qui mettait son fils à l'école de Fauchier, devait faire juste cas de ces peintres formés comme lui-même en Italie, ou en vue de son ciel, et qui n'allaient pas dans la haute France oublier leur manière. Il lui fut facile de faire partager son estime à d'Éguilles, qui était fort bon Provençal.—Puget avait pu connaître, à Rome, dans l'atelier de Pietre de Cortone, un certain Nicolas Pinson, natif de Valence en Dauphiné, et peut-être est-ce lui qui avait conseillé à Pinson, s'en retournant en son pays, de s'arrêter à Aix, où il exécuta des travaux considérables. Un seul tableau de lui a été gravé par Coelemans dans le cabinet d'Éguilles : il représente l'ange Raphaël ordonnant au jeune Tobie d'arracher le foie du poisson. — On doit ajouter foi à ce que dit Mariette de ces peintres inconnus dont on trouve des échantillons dans la galerie d'Éguilles. Il était trop savant pour se contenter d'une demi-exactitude. La famille Boyer était en 1744 dans tout son éclat. Le fameux marquis d'Argens et son frère le marquis d'Éguilles, président à mortier au parlement d'Aix, devaient avoir fourni à Mariette toutes les notes et les traditions qu'ils eussent pu rassembler. Il y allait de la gloire de leur grand-père et de

l'honneur de cette collection, qui était une des richesses de leur famille. Mariette dit donc de ce Nicolas Pinson, qu'il vivait dans le milieu du dix-septième siècle. « C'est un maître presque ignoré, et il a cela de commun avec tous les artistes qui se confinent comme il a fait dans le fond d'une province. Sur tout autre théâtre il aurait paru avec quelque sorte d'éclat; car il ne manquait pas de mérite, et il inventait même assez facilement. Il suivait la manière de Pietre de Cortone, qu'il avait étudiée dans Rome, où il avait fait un assez long séjour. »

M'accuse qui voudra de donner dans mon livre une édition nouvelle des *curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*; il faut encore ici que je cite au long mon indispensable De Haitze. — « Il y a la petite chapelle du Parlement, où l'on ne voit qu'or et que peintures; celles-ci, qui sont toutes sur le sujet de la sainte Vierge, sont d'un certain Pinsson (*sic*) Italien, hormis cinq vieux tableaux. »

« Dans la grande chambre, la magnificence ordinaire de messieurs du parlement éclate de toutes parts par les dorures et les peintures qui n'y laissent aucun vide; celles-ci, du même Pinsson, ont toutes du rapport avec la justice. — Le tableau qui paraît dans le fond en entrant est le fameux *Passage du Rhin*, qui fait assez voir la justice des armes de Sa Majesté en Hollande... Le sujet du rétablissement des ecclésiastiques est aussi représenté dans ce tableau, où l'on voit l'église à la suite du roi, qui proteste hautement dans cette inscription que ce sera par lui qu'elle sera rétablie : *te duce firmabor*... — Le second tableau est l'histoire de cette brave femme qui fit retourner Trajan de bien loin, allant à une grande expédition, pour lui faire justice de la mort de son enfant, ayant reparti à cet empereur, qui la remettait à son retour : Et qui pourra, lui dit-elle, m'assurer que vous retournerez ? Il n'en fallut pas davantage, Trajan s'en retourna. — Le troisième tableau représente l'histoire de cette autre femme qui fit la preuve de l'innocence de son mari par le feu (suivant la

coutume ancienne) devant l'empereur Othon III, qui l'avait fait mourir à la simple déposition de l'impératrice, laquelle n'ayant pu faire condescendre cet homme, qui était un grand seigneur, à ses amours sales et illégitimes, l'accusa d'avoir osé attenter à son honneur ; mais la veuve ayant fait la preuve sans aucune liaison (sans doute lésion) ni dommage, l'impératrice, appréhendant la punition, voulait s'enfuir. L'empereur, pour lors, la fit arrêter, et la condamna à l'instant à la mort, qu'il ne refusait pas lui-même de subir, pour avoir prononcé son jugement avec trop de précipitation... — Le quatrième tableau est le Sauveur qui écrit du doigt sur terre le jugement de la femme adultère (que la loi voulait être lapidée) : *Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat...* — Le cinquième tableau est un crucifix, qui a été l'acte de justice le plus beau et le plus admirable qui se soit jamais fait, puisque c'est un homme Dieu qui satisfait à la justice de Dieu son père irritée contre les hommes... — Le sixième tableau est *le Jugement de Salomon* sur le différent de deux femmes qui disputaient un enfant... — Dans le plafond on voit la Justice accompagnée de la Vérité, qui combattent, détrônent en même temps et renversent le Mensonge... — A la pente ou lansepanier, il y a aussi quatre tableaux. Le premier est Numa Pompilius, qui le premier fit dresser un autel et un temple à la Justice... — Le deuxième représente Alexandre le Grand, qui fait justice à Timocléa, ou, pour mieux dire, qui donne des louanges à son action tout à fait généreuse (elle avait jeté dans un puits un officier qui l'avait violée)... — Le troisième tableau fait voir Agamemnon, roi des Athéniens, qui, établissant des juges, fait choix des vieillards, afin que leur âge les fasse obéir et respecter de la jeunesse... — Le quatrième est le beau *Jugement d'Abdolominus* (presque semblable à celui de Salomon), qui pour découvrir le légitime fils entre trois qui se disputaient l'héritage du père et qui se disaient tous l'être, ordonna que le corps du père serait mis en but, et que celui qui donnerait le plus près du

cœur d'un coup de flèche serait reconnu pour le légitime. Les bâtards, qui d'ordinaire ne sont pas fort touchés de la tendresse du cœur d'un père, firent d'abord preuve de leur adresse (comme le peintre l'a représenté dans ce tableau). Le légitime, au contraire, duquel le cœur fut incontinent tout ému, refusa d'y tirer, aimant mieux perdre l'héritage, n'ayant vu qu'à regret l'inhumanité des bâtards. »

« Du côté de l'évangile (dans l'église de Notre-Dame de la Seds), il y a une chapelle de Saint-Louis, dont le tableau, qui est de ce Pinson, Italien, représente ce saint monarque porté dans le ciel par des anges, accompagnés de quelques autres qui tiennent à ses côtés les augustes marques de sa piété, la couronne et les clous de la croix du Sauveur. »

On voit, d'abord, par le sujet du premier tableau de la grande chambre du parlement, que c'était vers 1672, ou peu de temps après, que Nicolas Pinson peignait à Aix. Quatre de ses grandes compositions ont échappé à la révolution, et sont conservées, mais dispersées. *La Justice de Trajan*, toile immense, d'une vigoureuse couleur et d'une grande ordonnance, que n'eût point désapprouvée Eugène Delacroix, quand il a traité le même sujet, couvre la paroi d'un obscur couloir, au musée de la ville. — Les trois autres tableaux religieux, *le Crucifix, la Femme adultère*, et *le Jugement de Salomon*, peints en hauteur, décorent l'église de Saint-Jean de Malte. — Quant au plafond, *la Justice et la Vérité renversant le Mensonge*, Mariette l'attribuait, je ne sais d'après quelle autorité, à Finsonius. La ressemblance des noms avait sans doute causé l'erreur. L'allégorie n'était point le fait de Finsonius, ni de l'école qu'il avait suivie.

Tobie, arrachant le foie du poisson, tel que le peignit Nicolas Pinson, rappelle un peu, pour la disposition, le même *Tobie* de Salvator Rosa. Au fond s'étend un paysage sobre et suffisant. — Il semblait faire pendant, dans le cabinet d'Éguilles, à deux *Agar dans le désert*, de Nicolas Loir, dont les paysages sentent, comme le sien, la manière du Poussin ou

plutôt du Dominiquin. — Un autre tableau de chevalet, que j'attribue à Pinson, se trouve à Aix, dans le cabinet de M. le chevalier d'Agay. Il représente un saint moine visité par trois rois avec leur suite, et qui, je crois, les baptise. La couleur un peu rousse et certaines têtes du premier plan me font attribuer ce petit cadre à mon peintre.

Pinson a gravé à l'eau forte deux pièces extrêmement rares, qui sont citées dans le 5e volume du *Peintre graveur français.* Sa pointe, selon M. Robert Dumesnil, ressemble plus à celle dont s'est servi Carle Maratte qu'à toute autre. La première de ces pièces représente un *Christ mort.* M. Dumesnil ne fit que la citer d'après le catalogue Rigal; depuis lors, M. de Baudicour et M. Pons sont parvenus à trouver, chacun, une épreuve. Ce *Christ mort* est signé au bas de la marge inférieure, au-dessous d'une dédicace : *Nicolaus Pinsonus ex Valentiâ in Galliâ.* — *L'Assomption de la Vierge* a été décrite ainsi par M. Robert Dumesnil : « Assise sur les nuées et environnée d'anges et de chérubins, elle pose la main gauche sur son sein et étend l'autre, en contemplant l'éternelle félicité. On lit, à gauche du bas : *N. Pinson. invent. et sculp.* — Hauteur : 160 mill.; — largeur : 125 mill. »

M. Robert Dumesnil me paraît avoir donné à la naissance de Nicolas Pinson une bonne date approximative : 1640. Il aurait ainsi travaillé à Aix vers l'âge de trente-deux ans. Cette date est confirmée par ces mots de François Brulliot, dans son *Dictionnaire des Monogrammes :* « Selon le catalogue du cabinet de Paignon Dijonval, N. Pinson naquit vers 1600, ce qui ne s'accorde pas bien avec l'année 1670, époque à laquelle il doit avoir travaillé à Rome avec Louis Gimigniano.» (Luigi Geminiani, disciple de son père Gyacinto Geminiani, naquit à Pistoia, en 1652, selon Antoine-Frédéric Harms, — en 1644 selon Bernardi ; — a excellé dans les peintures d'histoire; a demeuré à Rome, et est mort en 1697).

Puisque Mariette assure que Pinson était élève de Pietre de Cortone, croyons-le : et d'abord, vers 1660, il n'y avait

guère d'autre école en Italie. Cependant il faut dire que presque tous les peintres ont ressemblé de plus près à leur maître. Pinson avait d'excellentes qualités naturelles ; il avait de la grâce dans ses figures de femmes et de la vigueur dans ses compositions. Le Cortone lui donna de l'incertitude dans le dessin et de l'incertitude dans la couleur. La couleur de Pinson tendait volontiers au roux lumineux du Guerchin et du Caravage. — Le Cortone y mêla ce rouge dur qui, parti des Carrache, devait aboutir à la crudité de Lebrun.

Du reste, Nicolas Pinson s'était si bien pénétré de la manière italienne, que Joseph de Haitze s'y méprit tout simplement : on a vu qu'il le qualifiait d'Italien. Pinson n'avait d'ailleurs fait à Aix qu'un séjour très-borné. Il y avait travaillé après 1672, année du passage du Rhin. De Haitze publiait son petit livre en 1679, et il y parlait de Pinson comme on parle d'un étranger à peine entrevu et parti depuis belles années.

Voici comment Mariette décrit et juge deux mythologies, peintes par un certain Duval, et qui avaient trouvé entrée dans le cabinet d'Éguilles : « 1° Enlèvement d'Europe. Cette princesse saisit d'une main une des cornes du taureau qui, content de sa proie, fend les flots avec rapidité; de l'autre, elle retient une draperie que les vents agitent dans les airs ; elle paraît regarder sans regret la terre qu'elle abandonne. Des Amours nagent et volent autour d'elle. C'est ici l'ouvrage d'un de ces jeunes peintres dont M. d'Éguilles se plaisait à cultiver les talents. Il ne paraît pas que celui-ci fût encore fort avancé dans le dessin lorsqu'il mit au jour cette production ; mais la nature l'avait doué d'un génie assez riche, et il n'en faut pas davantage pour faire des progrès quand on aime l'étude. » « 2° Léda couchée négligemment sur le bord d'une rivière, à l'entrée d'un bocage agréable. Elle tend les bras à l'heureux cygne qui est l'objet de ses amours. Pour rendre la fiction plus vraisemblable, le peintre a donné des ailes à Léda. L'idée est poétique, mais elle paraîtra peut-être

trop hardie. » — Les deux compositions de Duval sont facilement inventées, et paraissent facilement peintes. Ils eussent rempli la destination de deux charmants dessus de portes. Ce jeune homme, Duval, étant leur camarade, Barras et Coelemans gravèrent tous deux ses tableaux, chacun dans leur manière, et avec beaucoup de soin.

Boyer d'Éguilles avait ramassé dans la ville, pour le joindre à ses plus orgueilleux, un humble tableau d'un sentiment bien naïf, où était représenté saint Joseph, qui, le maillet et le ciseau à la main, dégrossit sur l'établi un morceau de bois, et l'Enfant Jésus, entre les bras de sa mère, qui l'éclaire au moyen d'une lampe. La toile était d'un nommé Bigot. « L'auteur de ce tableau, qui est peu connu, juge Mariette, réussissait sans doute à exprimer des sujets nocturnes et des figures éclairées dans l'obscurité par des lumières artificielles. A en juger par ce tableau, il aimait aussi à se renfermer dans des compositions simples. » — Sans en savoir beaucoup plus long que Mariette sur l'auteur de cette *Sainte Famille* si bonhommière, je noterai seulement ici que le tableau du maître-autel dans la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques à Aix, où est figurée la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple,* bonne et nombreuse composition, est signé : *Bigot inventor.* 1639. — *La Sainte Famille* de Bigot a été gravée par Coelemans en 1708, et aussi par Barras.

CHAPITRE V.

Gravures de Coelemans et de Barras. — Travaux de la main de Boyer d'Éguilles. — Conclusion.

Les estampes gravées à la manière noire par Sébastien Barras n'étant pas datées, il n'est pas possible de dire au juste qui des deux grava les premiers tableaux de la collection de Boyer d'Éguilles. Cependant un fait à demi indiqué par

M. Robert Dumesnil, dans son précieux livre du *Peintre graveur français*, donne lieu à une hypothèse qui n'a pas été, ce me semble, formulée ; c'est qu'avant d'avoir recours à Jacques Coelemans, Boyer d'Éguilles avait songé à faire accomplir par Barras ce grand projet de la mise en estampes de son superbe cabinet. M. Robert Dumesnil déclare avoir vu un avertissement adressé *aux curieux d'estampes*, non daté, mais signé et gravé par Barras, sur une planche qui dut être mise en tête d'une publication primitive, antérieure à Coelemans. Boyer d'Éguilles et Barras avaient seuls travaillé à cette publication, et l'état des planches, qui ont été conservées dans les éditions de 1709 et de 1744, ou même qui ont été distribuées, dans l'intervalle de cette édition à sa mort, aux amis de Boyer d'Éguilles, a été bien modifié de l'état primitif de l'édition de Barras. — M. Robert Dumesnil a fait un fort bon catalogue et très-détaillé de l'œuvre gravée de Boyer d'Éguilles et de Barras. — Quant au Coelemans, inutile de cataloguer son travail ; il se trouve tout entier dans l'édition de Mariette. Je me bornerai donc à détailler et à multiplier quelques notes sans ordre. M. Robert Dumesnil compte trente-cinq estampes de Barras, en manière noire; vingt-neuf de ces pièces furent exécutées d'après les tableaux du cabinet d'Éguilles. Boyer d'Éguilles en grava huit lui-même d'après sa collection. Dans ce nombre, on fait entrer le portrait de la maîtresse d'Alexandre Véronèse, jolie tête aux cheveux relevés et au col rabattu, que Sébastien Barras ébaucha à l'eau forte, et publia dans son édition avec cette signature : *Sebastianus Barrassius sculpsit Acquis Sextiis* 1691, et que Boyer d'Éguilles finit au burin, en mettant au bas de la bordure ronde l'étoile prise de ses armes, dont il faisait la marque de ses œuvres. On n'a compté parmi les pièces gravées par Barras, d'après les tableaux faisant partie du cabinet d'Éguilles, que celles répétées ensuite par Coelemans dans l'édition Mariette, et ses deux marines, d'après Montagne de Venise. Dans l'exemplaire du cabinet d'Éguilles, qui fait partie du cabinet

royal d'estampes à Paris, se voit une petite gravure, en manière noire, de Barras sans doute, d'après un admirable Vandyck, portrait d'homme à cheveux blancs et à barbe blanche fort courte, à carnation très-fraîche et riche, encadrée d'une haute fraise, lequel se trouve à Aix, dans la maison de Montvallon. Ce portrait, par hasard, n'est point sorti d'Aix; il est certain pour moi qu'il dépendait de l'hôtel d'Éguilles. En dépendaient aussi, non moins certainement, ces autres têtes gravées par Barras : le superbe portrait de la maigre figure de Lazarus Maharkizus, médecin d'Anvers; —le portrait d'un architecte, le poing sur la hanche et drapé dans son manteau aux mille plis miroitant comme un mieris; — encore en était une tête de jeune homme, à cheveux courts et négligés, à grand collet roide, à mine et à barbe maigres, qui est peut-être le portrait de quelque artiste flamand de ce siècle; la figure en est très-fine et intelligente. — Achard prétend que Barras aimait surtout les productions du Flamand Jean Miel, et qu'il le prit souvent pour modèle. Je ne sais sur quoi ces paroles sont fondées. Boyer d'Éguilles avait un beau Bacchus de Jean Miel, que Coelemans grava en 1707, et que Barras grava aussi. C'est la seule pièce d'ailleurs que je sache de lui d'après ce peintre.

La date de 1691, mise plus haut par Barras au-dessous du portrait de la maîtresse d'Alexandre Véronèse, vient en aide à l'hypothèse que j'ai développée d'une entreprise, faite d'abord entre Barras et Boyer d'Éguilles, de graver sans secours étranger les principaux morceaux du cabinet de celui-ci, entreprise sans doute reconnue impossible vers l'année 1695. On ne trouve pas en effet une planche de Coelemans antérieure à l'année 1696, où il grava son portrait à Aix, sans doute en manière d'échantillon et pour montrer son savoir-faire à son nouveau patron. En 1697, il grava le portrait de Boyer d'Éguilles lui-même. Il grava, d'après le Legrand, le père de Boyer d'Éguilles, le Vincent de Boyer-Malherbe. Il grava le grand *Martyre de saint Barthélemy* d'après Sébas-

tien Bourdon. Il grava enfin *le portrait d'Honoré Moulin*, d'après l'aquarelle de Boyer d'Éguilles lui-même. — En 98, il grava, encore d'après les dessins de son patron, les titres qui devaient servir de frontispice aux deux parties du recueil d'estampes qu'il allait exécuter; il grava *la Reine des Anges*, d'après Vandyck, qu'il dédia à Pierre Boyer fils de son Mécène; et ainsi, jusqu'en 1709, plus de cent planches furent gravées, tâche fabuleuse, et sans qu'on aperçût presque aucune hâte dans l'exécution.

Coelemans et Barras ont lutté ensemble sur les principales pièces du cabinet d'Éguilles. Tous deux sentaient fort bien la couleur, et l'on ne sait parfois, en certains sujets, quel est celui qui comprend le mieux. Barras a un vif entendement des arts, plus vif peut-être que Coelemans, qui est pourtant d'une nature solide et souple à la fois, et à qui son burin donne souvent victoire. Avec une intelligence égale, leur procédé leur donne à tour de rôle l'avantage: Barras me semble supérieur à Coelemans dans la *Sainte Catherine* du Bassan et la *Sainte Agathe* du Guerchin; Coelemans traduira mieux que Barras un Caravage, ou un Rubens, ou un Castiglione.

Coelemans grava en 1700 une esquisse de *la Mort de Germanicus*, rapportée, j'imagine, par Boyer d'Éguilles, lors de son voyage, qui eut lieu aux environs de la mort de Poussin, en 1665. L'original décorait à Rome le palais Barberini; il dut être facile à un amateur aussi passionné et aussi généreux que Boyer d'Éguilles de se procurer l'une des esquisses des compositions du grand Poussin, qui à ce moment durent être dispersées. Boyer d'Éguilles avait encore de ce glorieux maître *le Repos de David après avoir tué Goliath*, et un autre tableau représentant *un Satyre buvant, un Amour et une Femme nue*, qui fut gravé en 1705 par Coelemaus. — Ce fut en 1702 que le même grava la *Sainte Cécile* du Guide, tête d'expression calme et vraiment belle, exécutée dans sa meilleure manière. — *La Vierge apprenant à lire à l'Enfant Jésus*, qu'il

grava l'année suivante d'après le Puget, est enturbanée d'une espèce de coiffe, telle qu'on en voit quelquefois dans le Guide ou plutôt dans le Guerchin. — Le paysage du Puget qui a pour sujet *la Fuite en Égypte* est très-remarquable, je l'ai dû dire, et beau comme un Poussin pour la simplicité, la solidité, et la grandeur. Le sculpteur et l'architecte s'y révèlent dans la perspective des ruines du temple païen, et dans le bas-relief croulé où se voit sculptée une nymphe rattachant une guirlande. — Boyer d'Éguilles qui possédait un paysage peint par un sculpteur, pouvait montrer aussi une Bacchanale, pleine de personnages, peinte par le paysagiste Francisque Millet, né à Anvers comme Coelemans, et qui pouvait être son ami. Coelemans grava le *Silène* de Francisque en 1700.

Au milieu des travaux de ses deux infatigables graveurs, au milieu de ses peintres et de ses sculpteurs, Boyer d'Éguilles ne pouvait demeurer en repos : il dessinait, il peignait, il gravait. J'ai dit la conviction où j'étais, qu'il avait mis la main aux plafonds et aux alcôves peintes de son hôtel d'Éguilles. Son ardeur et sa facilité se portaient vers tous les genres. — Les portraits de sa main que l'on connaisse sont : 1° celui de Richer de Belleval, médecin du roi, professeur d'anatomie et de botanique, nous apprend M. Robert Dumesnil, dans l'université de Montpellier en 1607, puis chancelier de cette université, tête vue de face, garnie d'une grande barbe, et couverte du bonnet de docteur. Un collet blanc retombe sur la robe qui l'enveloppe. « Le fond de ce portrait, dit M. Robert Dumesnil, à qui j'emprunte cette description d'un portrait que je n'ai point rencontré, et qui a donné une longue et parfaite description de l'œuvre gravée de Boyer d'Éguilles, — le fond de ce portrait est légèrement teinté en manière noire, sans nom ni marque. » — 2° le portrait d'Honoré Moulin, son ami : *Sculpta egregii Honorati Moulin Aquensis icon a Jacobo Coelemans, ex cartha quam virtutis et artium Mæcenas, dominus Boyer, velut existima-*

tionis ac benevolentiæ signum, levioris tincturæ aquis lubens breviter adumbravit, anno 1697. Honoré Moulin est représenté jouant d'un grand luth à queue fort longue; sa figure est douce et arquée, ses yeux incertains; il est assis sous une sorte de portique. Au-dessus de la balustrade des colonnes, on aperçoit les têtes d'arbres d'un jardin. Le dessin des raccourcis de ce portrait semble peut-être un peu douteux; l'ordonnance, du reste, en est fort habile.

Un tableau très-intéressant, peint par Boyer d'Eguilles, est celui de l'*Adoration des mages,* dont Mariette, en en publiant la gravure, exécutée par Boyer d'Eguilles lui-même, a ainsi parlé : « Ces sages de l'Orient se prosternent devant l'Enfant-Jésus que la sainte Vierge leur découvre. La composition de ce sujet, sans sortir des règles de la convenance, est tout à fait pittoresque ; et si elle est de l'invention de M. d'Eguilles, comme il y a tout lieu de le présumer, a-t-on eu tort d'annoncer ce connaisseur comme un homme qui était plus qu'initié dans la peinture, et qui était en état d'en donner des leçons? » — L'arrangement de *l'Adoration des mages* est excellent. C'est un groupe unique. Joseph étend sa main vers les rois. Marie découvre l'Enfant, qui dort à terre, et vers lequel s'agenouillent et se penchent trois rois mages. L'encens qui fume voile à demi la figure du roi éthiopien. De deux serviteurs posés derrière eux, l'un, noir, plus éloigné, est monté sur un cheval; l'autre soutient la queue de la robe du vieux roi, le plus rapproché. Derrière le groupe se voient deux colonnes tronquées et un fond de paysage. — La gravure de ce morceau est assez maladroite.

On peut penser qu'appartiennent encore d'invention à Boyer d'Eguilles deux petits sujets, gravés par lui, représentant, l'un, le petit Jésus, debout et nu, considérant une petite croix et entouré de têtes d'anges, avec cette épigraphe : *O crux spes unica;* l'autre, l'Enfant-Jésus debout, embrassant le petit saint Jean à genoux. C'est du plus fin burin de Boyer d'Eguilles; Coelemans n'eût pas mieux fait. Les enfants sont

posés et arrangés d'une charmante manière, et modelés comme Puget.

Boyer d'Eguilles a montré une rare intelligence dans la gravure de cinq petits paysages, dont trois doivent lui être attribués pour la composition. M. Robert Dumesnil les a décrits ainsi : « 1° A droite est un pont de pierre, d'où vient une rivière qui baigne le devant de l'estampe dans toute sa largeur. Ce pont aboutit à une colline garnie de deux bouquets d'arbres occupant la gauche de ce morceau, qui est bordé d'un double trait dans la marge, la marque du maître. — 2° Autre. Une colline qui, se tirant de la gauche, vient aboutir en pointe près du bord droit de la planche. Elle est garnie de deux bouquets d'arbres et bordée par un chemin qui aboutit au fond, où l'on remarque une rivière que domine une chaîne de hautes montagnes. — 3° Autre. Sur le premier plan est une butte couronnée de trois arbres. Au fond est une fabrique, dans un enclos ceint de murailles. » — Il a gravé et signé de son étoile deux paysages, sous lesquels il est écrit : *Brecour pinxit.* On trouve aussi ces deux pièces sans l'étoile. Cet état, pense-t-on, se rapporte à la publication primitive de Barras. Les deux paysages de ce Brecour, peintre inconnu, qui composait dans la manière du Gouaspre ou du Francisque, faisaient, j'imagine, partie de la collection d'Eguilles. — Ces petits paysages à l'eau forte, de Boyer d'Eguilles, sont pleins de vigueur, de naïveté et d'effet. Les lumières y sont finement entendues; ses lointains sont plaisants et ont de la grandeur. Le plus petit qu'il ait gravé d'après Brecour est compris avec une haute science.

Boyer d'Eguilles ne voulut point n'avoir pas mis la main à ce magnifique recueil qui s'apprêtait pour sa gloire par les soins de Coelemans et de Barras. Ce recueil devant être divisé en deux parties, il dessina deux *sujets allégoriques servant de frontispices.* Dans le premier « l'on voit, dit Mariette, la Vérité qui, à l'aide du Temps, se débarrasse des voiles qui l'enveloppaient. Il a été gravé sur un dessin de M. d'Aguilles.

L'esprit rempli des idées neuves de l'illustre Puget, il semble que M. d'Aguilles ait voulu jeter dans la sienne quelques étincelles de ce feu qui anime les productions de son ami. » Dans le second dessin, l'on voit « des génies levant un rideau sous lequel est une toile posée sur son chevalet, et qui n'attend que la main du peintre. Ce sujet, qui sert de frontispice à la seconde partie des tableaux de M. Boyer d'Aguilles, a été gravé sur son dessin, et il est, comme celui de la première partie, tout à fait dans la manière du célèbre Puget. » — C'est, en effet, du Puget tout pur ; mêmes types, mêmes formes sculpturales. — Au titre du premier frontispice, sur le rocher contre lequel s'appuient les petits génies, on lit : « Première partie des tableaux du cabinet de M^sre^ J. B. Boyer, chevalier, seigneur d'Aguilles, Sainte-Foy, Argens et Taradel, con^er^ au parlement de Provence. Gravez par Seb. Barras et Jac. Coelemans, à Aix. »

Boyer d'Eguilles a choisi pour graver, entre les tableaux de son cabinet, *la Vierge de douleurs*, d'après le Tintoret ; il acheva cette planche conjointement avec Barras. — Il exécuta au burin *le Mariage spirituel de sainte Catherine*, d'après Andrea del Sarto ; à la manière noire, un *Saint Jean-Baptiste*, d'après Manfredi. « On rencontre, observe M. Robert Dumesnil, des épreuves au bas desquelles se voit l'empreinte d'une petite planche auxiliaire offrant un cartouche dans lequel on lit : *Saint Jean-Baptiste, d'après le tableau du Manfredi* ; au-dessous est l'étoile. Ces épreuves se rapportent à l'édition antérieure à Coelemans, publiée par Barras. » — Au burin, un autre *Saint Jean-Baptiste*, d'après Annibal Carrache ; dans la marge : *La voye de celui qui crie dans le dézert, d'après le tableau d'Annibal Carrache.* Celui-ci porte de même l'étoile, et a été conservé dans l'édition de Mariette ; avant l'étoile, il avait fait partie de l'édition de Barras. — D'après Nicolas Loir, *l'Annonciation.* — D'après le Castiglione, *Marche d'un patriarche entouré de ses troupeaux.* — D'après le Guide, une *Sainte Famille* et *l'Homme de dou-*

leurs.—Au burin, conservée dans l'édition de Mariette, *la Magdelène, d'après le tableau de F. Romanel.* C'est peut-être en passant par Aix, alors qu'il complimenta hautement Daret, que Romanelli avait laissé cette toile. Le Tintoret avait dans le cabinet d'Eguilles une vieille Magdeleine épuisée, dont le sentiment était mille fois plus beau que celui de cette coquette de Romanelli. — On connaît encore, gravée par Boyer d'Eguilles, une académie d'après le Cigoli, représentant un homme nu dans un paysage, saisissant de ses mains les branches d'un arbre; et, d'après le même, une autre académie d'homme nu tenant une faucille. Cette belle académie du Cigoli a été gravée par les trois maîtres graveurs de l'hôtel d'Eguilles, Coelemans, Barras et Boyer d'Eguilles. Il paraît que celui-ci aimait assez ces luttes, qui se sont répétées plus d'une fois. Je dirai que, dans le concours du Cigoli, la petite eau-forte de Boyer a ma préférence; elle est plus nerveuse et plus vivante. Barras a le dessous : son procédé est trop mou pour le sujet. — Une autre fois Boyer d'Eguilles lutta encore heureusement contre Coelemans. Le modèle était une superbe petite esquisse du Castiglione, représentant *Moyse ensevelissant dans le sable l'Egyptien qu'il avait tué.* Boyer d'Eguilles, dans son eau-forte, a conservé, je crois, plus de mouvement et de terreur que Coelemans. Enfin, Boyer avait composé très-savamment et gravé au burin un groupe, dont j'ai parlé, de trois enfants plafonnant, dont l'un tient un rameau de laurier, et les deux autres les instruments de la peinture et de la musique. Les petits génies sont bien lancés, ils plafonnent fort bien, et l'arrangement en est parfait. Cette jolie pièce était destinée, sans aucun doute, à servir de cul-de-lampe dans le recueil, et Mariette lui a conservé cet usage.

Tout était prêt pour la publication des estampes du cabinet de Boyer d'Éguilles; une quinzaine d'années — chose incroyable — avaient suffi à cet immense labeur. Le noble collectionneur allait jouir de l'admiration, propagée au loin, de son superbe recueil. Jacques Coelemans (le titre était déjà

gravé) prenait la qualité d'éditeur. Quelques exemplaires même sans doute avaient déjà été distribués, quand la mort frappa Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles, le 4 octobre 1709. Il fut enterré aux Minimes d'Aix, dans le tombeau qui avait servi à ses pères et à Marc-Antoine de Malherbe et devait servir à ses descendants. Il n'avait pas encore accompli sa soixante-quatrième année; mais déjà il avait vu partir de ce monde ce qu'il aimait davantage et qui l'aidait le mieux dans son œuvre. Son maître vénéré, son guide, Pierre Puget était mort il y avait quinze ans, — Sébastien Barras, il y avait six ans. Dieu avait donné juste le temps à Boyer d'Éguilles de voir mener à bout la tâche qu'il s'était faite, mais, hélas! sans la faveur de jouir de son succès.

Coelemans, seul survivant, demeura chargé des soins de la publication. Le *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguilles, conseiller au parlement de Provence*, fut mis en vente *à Aix, chez Jacques Coelemans, marchand et graveur en taille douce à la place proche la porte des Révérends Pères prêcheurs*, en 1709. — Les habitudes de ce brave Anversois étaient si bien prises dans Aix, que le but qui l'avait attiré en Provence une fois atteint par la mise au jour du cabinet d'Éguilles, il ne put se séparer de ce pays pour s'en retourner vers le sien. Il continua d'y travailler, toujours sans doute sous l'intime patronage de ce Pierre Boyer d'Éguilles, le fils de son Mécène, auquel il avait dédié, en 1698, la Reine des Anges de Van-Dyck. Mais Coelemans se faisait vieux, et sa main n'avait plus ni la légèreté, ni même l'intelligence d'autrefois. Mariette signale déjà l'inhabileté de la vieillesse de Coelemans, privée des conseils de Boyer d'Éguilles, à propos de la gravure qu'il fit, d'après la peinture de Finsonius, du portrait de Jean-Baptiste Boyer, le neveu de Malherbe. Deux ans après la mort de Boyer d'Éguilles, en 1711, Coelemans gravait un effroyable portrait du roi René qu'il dédiait à l'illustrissime président Lebret. Longtemps, bien longtemps après cette planche, Jac-

11

ques Coelemans mourut à Aix en 1735. Il s'éteignait le dernier de ceux qui avaient travaillé à l'édification et à la glorification de l'hôtel d'Éguilles. Neuf années après sa mort, Mariette publia à Paris une seconde édition du cabinet d'Éguilles, sous ce titre : « Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres le plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont à Aix dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles, procureur général du roi au parlement de Provence, gravées par Jacques Coelemans d'Anvers, par les soins et sous la direction de monsieur Jean-Baptiste Boyer d'Aguilles, conseiller au même parlement. Avec une description de chaque tableau et le caractère de chaque peintre. A Paris, chez Pierre Jean Mariette, rue Saint-Jacques, aux colonnes d'Hercule, 1744. » — Dans cette édition nouvelle ne furent conservées de Barras que deux planches de marines d'après Renaud Montagne. Les autres sans doute s'étaient perdues. Par compensation entrèrent dans l'édition de Mariette plusieurs planches de Coelemans qui n'avaient point été insérées dans les exemplaires de 1709. — Plus tard encore, celle de Mariette s'étant trouvée épuisée, une dernière édition du cabinet d'Éguilles fut publiée par François Basan.

Puis ce fameux cabinet d'Éguilles qui avait englouti tant de richesses, et dépensé la vie de trois hautes intelligences, fut détruit, ou dispersé, ou exporté. Impossible de dire où en sont allés les précieux morceaux. A peine en trouve-t-on un ou deux à Aix, parmi tant de milliers de tableaux qui s'y conservent. Au Louvre, je ne reconnais que l'*Alexandre visitant le tombeau d'Achille*, peint par Seb. Bourdon. « Plusieurs de ces beaux tableaux du cabinet d'Éguilles, répondait obligeamment M. Pons à mes questions, auront été détruits sans doute, mais il doit en exister encore plusieurs dans les divers cabinets de l'Europe. Il y a trente ou quarante ans qu'on retrouva ici dans je ne sais quel hôtel les deux grands tableaux du Caravage qu'ont gravés Barras et Coelemans, représentant, l'un l'entrevue de Rachel et de Jacob, l'autre les noces de Rachel

et de Jacob ; le premier était tout à fait détruit et fut abandonné ; le second, celui des noces, quoique ayant souffert, offrait cependant encore de fort belles parties ; il fut acheté par M. Sallier et faisait l'admiration des connaisseurs ; je me le rappelle fort bien. Il fut vendu, il y a quatre ou cinq ans, à un marchand de Paris par M. Sallier fils, qui m'a dit que son père refusa un jour 14,000 francs de cette belle toile.—Je crois me souvenir d'avoir vu, l'année passée, dans le beau cabinet de M. de Montcalm à Montpellier, une petite Sainte Famille du Bourdon provenant du cabinet d'Éguilles ; la gravure de Coelemans était encadrée au-dessous.—Quant au moment de la dispersion de ce cabinet, je n'ai rien su de précis à cet égard ; il me semble qu'il devait être déjà démembré avant 93 ; car si, à cette époque, il eût encore été tout à fait intact, et si alors il eût été pillé, ce fait se trouverait clairement énoncé dans les manuscrits de M. de Saint-Vincens, qui nous a conservé le souvenir de plusieurs actes de vandalisme analogues. » Boyer d'Éguilles eut pour sa gloire une saine inspiration, le jour où il conçut l'idée de réunir, en un livre aux pages splendides, ces compositions des plus grands maîtres en l'art de peindre, qui avaient illustré les murailles de son hôtel. Il n'eut que le tort d'y omettre en frontispice la gravure du beau dessin que lui présenta Pierre Puget, comme projet de cet hôtel. Barras aussi eut le tort envers nous de n'y point graver ses plafonds. — Dans quelques années, en effet, la magnificence de Boyer d'Éguilles ne vivra plus que dans ce recueil d'estampes qui n'occupa qu'une moitié de ses richesses et de ses pensées, et quant à l'autre moitié, rappelez-vous les salles dégradées et désolées à travers lesquelles je vous ai promenés avec moi, lecteurs, au commencement de ce travail.

CURIEUSE HISTOIRE

D'UN TABLEAU DU MUSÉE DE CAEN.

CURIEUSE HISTOIRE

D'UN TABLEAU DU MUSÉE DE CAEN.

Parmi les tableaux qui décorent le Musée de Caen, se remarque, pour sa grande hauteur plutôt que pour ses grandes qualités, une peinture de Charles Lebrun que le catalogue décrit ainsi : « Jésus reçoit humblement l'eau sainte des mains de son précurseur, tandis que le Saint-Esprit, entouré d'anges en adoration, descend sur sa tête; une femme qui attend le baptême regarde saint Jean et l'Homme-Dieu. »

Ce tableau est effacé et perdu dans la galerie municipale. Pourtant son histoire est intéressante; les trois pièces que je vais citer vont la résumer.

Huet, le célèbre évêque d'Avranches, dit ceci dans son livre des *Origines de Caen*, sa patrie :

« Je me sais bon gré d'avoir autrefois obtenu de M. Lebrun, » peintre fameux, au fort même de ses grands et magnifi- » ques travaux dont le Roi le chargeoit, et qui parent au- » jourd'hui les maisons royales, qu'il voulût contribuer à la » décoration de cette église, où j'ai reçu le saint baptême, par » l'excellent tableau du baptême de Notre-Seigneur. »

[1] Observons que cet unique spectateur du baptême du Christ n'est pas une femme, mais un homme, et ajoutons que le paysage qui encaisse le fleuve du Jourdain est vraiment beau : Lebrun s'est souvenu de son vieux maître le Poussin.

C'était, en effet, chose bien difficile de faire peindre à Lebrun, vers l'année 1670, un tableau d'église pour une ville de province, et vraiment le bon savant pouvait y trouver une gloriole. Car pendant trente années, de 1662, époque où il fut fait premier peintre de Sa Majesté et chevalier de Saint-Michel, à 1690, époque de sa mort, jamais peintre ne fut plus occupé sans repos ni trêve, plus convié à de gigantesques commandes, plus pressé, plus assailli, et jamais peintre aussi ne soutint mieux le lourd gouvernement des beaux-arts sous un règne magnifique, que *le célèbre et illustre le Jules Romain français, monsieur Lebrun,* comme disait quelqu'un d'alors.

1670 ! mais c'était l'heure la plus embesognée de cette vie trop remplie ; c'étaient, après les plafonds de Vaux, ceux de Sceaux et de Versailles, et les victoires d'Alexandre, et les escaliers et les galeries, et les fêtes de la cour, qu'il ordonnait pour sa part, et les portraits, et les premières cérémonies et batailles du roi, et l'Académie de peinture à relever, et l'école des Français à Rome à établir, et la sienne à Paris à diriger; dix têtes moins alertes n'y auraient pas suffi. Il y avait donc de quoi se vanter d'avoir obtenu de Lebrun, précisément en ces années-là, un fort grand tableau pour le maître-autel de l'église de Saint-Jean à Caen. Mais Huet paraît s'être un peu flatté en attribuant à sa seule influence une aussi extraordinaire faveur. Une lettre (inédite) existe de Charles Lebrun, adressée le 13 avril 1670, *à M. Huet, chez madame de Reuilly.* La voici :

» Monsieur, j'ai un extrême regret de ne m'être pas trouvé
» au logis [1], lorsque vous y êtes venu. J'irai chez vous vous
» en faire mes excuses et vous en témoigner ma douleur. Je
» vous dirai cependant, monsieur, qu'on a travaillé ici tous
» les jours au tableau du Baptême de saint Jean, que je tra-

[1] Lebrun demeurait aux Gobelins. Le roi l'avait logé là pour qu'il y fît des dessins et des cartons.

» vaille à le finir au premier jour pour l'envoyer à Can (*sic*)
» au commencement de l'été. C'est avec bien du déplaisir que
» j'ai gardé si longtemps ce tableau chez moi. Mais je vous
» dirai qu'il n'y a pas tout à fait de ma faute, car, lorsque
» M. de Blemur me proposa de faire ce tableau, il ne me
» parla que du dessin et de le faire faire par un autre. Depuis
» il m'a dit qu'on désiroit que j'y travaillasse de ma main,
» et comme je n'ai pas de temps à moi, je suis obligé de dé-
» rober le temps qu'il me faut consacrer à ce tableau à mes
» heures de repos, et n'en ayant que peu, j'ai eu de la peine
» à trouver celui qu'il a fallu donner à cet ouvrage. Mais
» puisque M. Perrault est content que je l'achève prompte-
» ment, et qu'il m'a écrit pour cela, je vous assure que je vais
» travailler assidûment pour vous contenter, monsieur, et
» messieurs les marguilliers. Ayez la bonté, s'il vous plaît,
» de les en assurer et de me croire parfaitement, comme je
» suis, monsieur, votre très-humble et très-obéissant servi-
» teur.

» LEBRUN. »

Cette lettre dit beaucoup, et explique suffisamment les positions. Les marguilliers de Saint-Jean désirent un tableau d'importance pour leur maître-autel. Huet s'en mêle par une pieuse reconnaissance pour l'église. Le souverain honneur serait d'avoir un tableau de M. Lebrun, le premier peintre du Roi et de son temps. Tout se faisait alors avec une prudente diplomatie. On met en avant M. de Blemur, qui va prier M. Lebrun de composer un sujet. M. de Blemur était soutenu en arrière par Huet et ceux de ses amis de Paris qu'il sait approchant Lebrun. Perrault, Charles Perrault, avec lequel l'évêque d'Avranches entretenait correspondance, est mis en mouvement... Lebrun s'engage... un dessin lui coûtait si peu !... Le dessin fait, il en confie l'exécution à son frère ou à Vernansal ou à tel autre : voilà ce dont on était convenu. Mais les Caenais sont devenus plus exigeants par le premier uccès. M. d e Blemur revient à la charge. Lebrun consent à

y mettre un peu la main, à retoucher l'œuvre de l'élève ; mais alors le tableau s'achèvera aux heures perdues, et s'expédiera Dieu sait quand. Les marguilliers s'impatientent. Huet étant venu à Paris et logeant chez madame de Reuilly, donne un dernier assaut, lance Perrault et paye lui-même de sa personne. A ce harcellement, déjà très-méritoire, doit se borner, je crois, la gloire de M. d'Avranches. Lebrun se met enfin sérieusement à la tâche. Mais, comme un suprême orgueilleux qu'il était, et s'amourachant de toutes ses œuvres, il prend goût à son Baptême de saint Jean, le repasse entièrement de sa main, et enfin le laisse partir à regret pour une ville éloignée, dont il ne savait pas écrire le nom. Ce tableau fit merveille à Caen; on ne connaissait que lui entre tous.

« Le tableau du grand autel de notre paroisse de Saint-Jean » en cette ville de Caen, dit M. de Segrais, dans ses *Mémoires* » *anecdotes*, qui représente le baptême de Notre-Seigneur, est » de M. Lebrun. Il en faisoit une si grande estime, que peu » d'années avant que de mourir, il offroit d'en donner une » somme très-considérable, beaucoup au-dessus de ce qu'il » en avoit reçu. »

Il paraît que l'église ayant eu tant de peine à obtenir ce tableau ne voulut s'en dessaisir à aucun prix, car il s'y trouvait encore au moment de la révolution, et les dangers qu'il courut alors furent grands. Pour sauver les tableaux d'église de la pique et de la hache, on écrivait sur chacun d'eux en longues lettres blanches, raconte M. Georges Mancel, la légende salutaire: *Gardé pour le Musée*. Puis, par plus de prudence encore, on barbouilla de craie les meilleures toiles : le Baptême de saint Jean fut de celles-là.

Enfin, après avoir passé en 1795 par la Gloriette, ci-devant église des Jésuites, avec les autres tableaux sauvés, il entra enfin dans la galerie de l'hôtel de ville, ancien séminaire des Eudistes, où il figure aujourd'hui. J'ai dit qu'il y figurait assez tristement; il y languit, et ce serait lui rendre la vie, l'honneur et la beauté des souvenirs, que de le replacer sur

cet autel pour lequel il fut composé. Les Musées sont faits pour retenir les tableaux courants qui ne savent où prendre gîte. Mais ceux qui se rattachent par quelque intérêt à l'histoire d'une église ou d'un monument n'en devraient jamais être retirés, ou si quelque nécessité violente les en fait un instant sortir, ce moment passé, ils y doivent rentrer. La perte de ce tableau n'appauvrirait point le Musée ; et vraiment c'est pitié de voir nos pauvres églises aussi misérablement pillées et dégarnies, et les maisons divines décorées seulement de peintures dont le plus ignorant bourgeois ne voudrait souvent pas chez lui.

JEAN DE SAINT-IGNY.

JEAN DE SAINT-IGNY.

Nul n'est prophète en son pays ; il n'est pas de pays qui sache mieux que la Normandie donner justice à ce triste dicton, qui sache mieux renier ses enfants ou les mieux oublier. Elle en a trop porté d'illustres, et il est vrai que quand la famille est nombreuse, la mère trouve en son cœur moins d'amour jaloux pour chacun des siens.

Alors que l'impiété grossière des sans-culottes viola le sanctuaire des églises chrétiennes, les tableaux qui les décoraient furent arrachés des murs, et c'est miracle qu'il se soit trouvé des hommes d'assez grand sang-froid pour leur clouer au cadre un bonnet phrygien et les sauver à leur ville. Les peintures ainsi recueillies ont été dans toutes nos provinces la précieuse origine et les pierres de fondement de nos musées municipaux. L'heure vint à Rouen de débrouiller, de décrasser, de reconnaître et de cataloguer les Lahire, les Vouet, les Jouvenet, les Restout, les Deshays, échappés à la pique des furieux : et voilà que dans ce fouillis inestimable se rencontrèrent deux superbes grisailles tirées de je ne sais quel couvent dont elles portaient en un coin l'hiéroglyphe sacré. Toutes deux étaient signées fort au long : *de Saint-Igny in et fec* 1636. L'on fut sans doute très-embarrassé de ce nom que personne ne connaissait, et l'on eut hâte de s'en défaire.

Adrien Pasquier, l'ouvrier cordonnier de Rouen, qui achevait la prodigieuse compilation manuscrite de son *Dictionnaire historique et critique des hommes illustres de la province de Normandie*, y inséra cette brève notice, la seule qui existe sur Saint-Igny.

« Saint-Igny, peintre, est né à Rouen dans le seizième siècle. On ne possède de lui que deux tableaux en grisaille signés de son nom en toutes lettres. Ils étaient tous les deux au musée de cette ville; on les en a retirés pour en décorer Saint-Godard, une de nos églises; l'une représente *l'Adoration des Mages* et l'autre *l'Adoration des Bergers*. Il est mort en 1630. — Extrait de l'abrégé de cosmographie d'Oursel et du sieur Guilbert. »

Il ne faut point chercher les deux tableaux de Saint-Igny dans l'église Saint-Godard. On les trouve dans la chapelle Saint-Yon, attenant à l'hospice des fous. — Ces deux grandes grisailles sont rehaussées par rares endroits d'une touche de couleur pâle. L'ordonnance et le pinceau sont larges et habiles, et l'aspect est coloré; les postures sont moins tourmentées, les figures moins maniérées que dans ses dessins antérieurs dont je vous parlerai. L'école de Vouet s'y manifeste, mais Saint-Igny, quoique bien assagi, est encore le plus coquet des élèves de Vouet. Ses vierges sont gracieuses, les costumes pleins de caprices; les panaches, les casques en formes de salades dont sont coiffés les gardes qui portent les drapeaux derrière les rois, toute cette fantaisie est ravissante. Mais où se retrouve le mieux l'ancien Saint-Igny, c'est dans les délicieux pages porte-queues, et leurs toques à créneaux, et leurs petites perruques et leurs minois de 1636. Saint-Igny, quoi qu'il ait voulu faire, s'est toujours montré un des plus habiles peintres de costumes qui aient vécu; c'était là son génie. Mêlés aux bergers comme aux rois, se voient des moines à coule blanche, ceux sans doute pour lesquels Saint-Igny avait composé ces deux toiles curieuses. — Dites, ne vaudrait-il pas mieux considérer à l'aise ces seules pièces

d'un excellent peintre rouennais, dans la galerie de Saint-Ouen, où les passants pourraient apprendre son nom, que les cacher en une chapelle ignorée, dont les portes s'ouvrent à regret deux heures en la semaine? Mais au lieu des Letellier, des Sacquespée et des Saint-Igny, cela vous fait plus grand honneur, n'est-ce pas, de montrer au voyageur des copies avouées de Flandre ou d'Italie?

Saint-Igny, avant de venir peindre à Rouen, sa patrie, les deux scènes sacrées où la peinture religieuse admet le plus volontiers le caprice des costumes, avait beaucoup dessiné, gravé, et n'était pas sans renom parmi les artistes de son temps. L'examen de son œuvre et de sa manière désigne clairement son premier maître, qui fut Rabel. Il y eut deux Rabel, Jean et Daniel. C'est au plus ancien que Malherbe adressa le sonnet sur un livre de fleurs qui commence par :

Quelques louanges nompareilles
Qu'ait Apelle encore aujourd'huy,
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de luy.

Et pour moi je pense que c'est à Daniel qu'il faut appliquer ces vers de M. de Chelande cités par Ménage à propos du sonnet de Malherbe :

Ingénieux Rabel, de qui la docte main
Ne cédera jamais au tempeste Romain.

Saint-Igny suivit tout d'abord ce Daniel Rabel, excellent graveur, très-habile homme, et qui travaillait encore en 1630. La tabagie de Rabel dont l'épigraphe commence ainsi :

Le jeu, le vin, le tabac et les dames,
Sont des plaisirs qui ravissent nos âmes,

est le prototype de celles de Saint-Igny. Rabel avait fait, avant

Saint-Igny, Callot et Abraham Bosse, une délicieuse série de dames costumées. Les premiers vers du titre sont:

Voici comme l'on s'accommode
Tant à la ville qu'à la cour...

A la différence près de la mode qui est plus ancienne, le trait, les allures, la tournure, jusqu'à la roideur dans l'élégance, sont les mêmes que dans Saint-Igny; les fonds sont aussi des paysages; sa pointe est bien plus adroite que celle de Briot, et les têtes en sont infiniment spirituelles et gracieuses.

Ce Briot que je viens de nommer est le premier que je sache avoir gravé des dessins de Saint-Igny. Isaac Briot avait commencé à graver dans l'autre siècle avant peut-être que notre Rouennais ne fût né. J'ai vu de lui une suite incomplète de dix pièces, que l'on ne trouve point dans son œuvre au cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale. Cette suite a pour titre: *Éléments de pourtraiture ou la méthode de représenter et pourtraire toutes les parties du corps humain, par le sieur de Saint-Igny. — Saint Igny inve. Briot sculp. Dauvel excu. Cum privilegio.* Briot était contemporain des Rabel, et c'est sans doute pour cette raison que Saint-Igny lui confia d'abord ses dessins. Sa pointe d'ailleurs était grosse et un peu lourde [1].

Avant d'entrer dans le détail de l'œuvre gravée de mon Rouennais, c'est peut-être ici le lieu de dire que tous les morceaux en sont très-rares et manquent aux plus riches collec-

[1] Dans le *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce, avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues,— fait à Paris en l'année* 1666, — *par M. de Marolles, abbé de Villeloin,* — on trouve au numéro CXCVI : *un livre de portraiture,* composé d'une quarantaine de séries de différents maîtres, parmi lesquelles « un livre intitulé *Diversités d'habillemens à la mode,* etc., de l'invention de S. Igni, et gravé par Briot de 15 pièces. » — Dans le même volume : « autres livres de portraiture de S. Igny. »

tions, voire à celle de la Bibliothèque Royale, ridiculement insoucieuse de l'école française.

Notons aussi que Saint-Igny, tout en complaisant au goût marqué de son temps pour ces séries de costumes dont alors on était si friand que Bosse, Leblond, Michel Lasne, Huret et tant d'autres ont usé leur vie à en composer de toutes sortes, et trouvant à y développer la véritable veine de son génie, ne copia personne et dépassa les plus habiles et Callot lui-même en certain point. Ses personnages et ses costumes sont à lui; et s'il ne vaut Callot pour la franchise et la vivacité du trait, il a de plus que le Lorrain une certaine délicatesse noble dans le geste qui sent mieux son gentilhomme. C'est de lui et non de Callot que Bosse prit des leçons pour dessiner ses jeunes gens de cour.

De toutes les suites de costumes signées de Saint-Igny, je crois les *Eléments de pourtraiture* et les autres gravées par Briot, les premières en date; mais du reste la différence des temps n'est point sensible et la mode est la même. Si la dernière est de 1630, les *Éléments de portraiture* ne peuvent remonter au delà de 1626 ou 1625. Ce sont des gentilshommes montant ou descendant des degres; point encore de fonds de paysages. La tournure des personnages est, comme elle le sera toujours, fière et campée hardiment. Ils portent aisément l'élégance de leur habit; leur épée balle, leur manteau est bien relevé sous le bras, ou jeté sur l'épaule, au-devant du nez; une longue mèche de la chevelure tombe sur les reins ou voltige au vent. — Les pièces de cette suite de Briot sont numérotées.

Mais vers le même temps, pour son bonheur, Saint-Igny se livra à l'homme né pour le comprendre et le traduire mieux qu'aucun, au Tourangeau Abraham Bosse. Le cordonnier Pasquier prétend que Saint-Igny était né dans le seizième siècle. C'était certainement dans les dernières années de ce siècle; je trouve dans tout ce qu'a fait Saint-Igny une verve si juvénile, que j'ai peine à me figurer qu'il n'ait point tra-

vaillé et ne soit point mort jeune. Il lui fallait de jeunes graveurs, et qui entendissent mieux la coquetterie que Briot.

Dans une courte notice qu'il a mise en tête de sa *Table des œuvres d'Abraham Bosse de Tours, dessinateur et graveur à l'eau-forte,* manuscrit conservé au cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale, Mariette dit : « Ce qu'il a exécuté à l'eau-forte vient d'après ses propres dessins, car il inventait aussi et même avec assez de facilité, surtout des sujets de modes de son temps. C'est à quoi il était le plus propre ; il y représentait ce qui se passe tous les jours dans la vie civile, et cela d'une façon tout à fait naïve et si vraie que l'on ne peut guère rien désirer de plus intéressant ; que s'il était exact à bien exprimer les différents usages de son siècle, il n'était pas moins circonspect à observer toutes les règles de la perspective, parce qu'il était persuadé qu'on ne pouvait se vanter d'être peintre, si l'on n'était tout à fait consommé dans cette science... » Ces lignes de Mariette s'appliquent aussi justement à Saint-Igny qu'à son graveur.

Me servant de cette *Table des œuvres d'Abraham Bosse* par Mariette, pour cataloguer le Saint-Igny, je cite d'abord : « Un écuyer à cheval, et un autre dans une attitude différente. Ces deux pièces, gravées d'après Jean de Saint-Igny, sont de la première manière de Bosse. » — Ces gentilshommes à cheval galopent tous deux en élégant costume, et la canne au poing et la plume flottante, au bord de rivières ou d'étangs bordés de châteaux ou de ruines et semés d'îles. Les deux gravures sont signées *de Saint-Igny inven. — Cum privilegio regis. F. L. D. Ciartres excu. — Bosse incidit.* (H. 11 c. 4 mil. L. 18 c. 4 m.)

Puis vient : *Le jardin de la noblesse françoise dans le quel se peut cueillir leur manierre de vettements. F. L. D. Ciartres excudit. A°-1629 avec privilége du Roy, à Paris, chez Melchior Tavernier, graveur et imprimeur du Roy pour les tailles douces, demeurant en lisle du palais, sur le quay qui regarde la Mégisserie, à l'Espic d'or.* « Au nombre de treize pièces,

note Mariette, gravées par Bosse, quelques-unes sur ses dessins et la plus grande partie d'après ceux de Jean de Saint-Igny. Elles sont gravées dans la manière de Rabel, les têtes pointillées. Il y en a une parmi d'un homme vu par devant, ayant le bras appuyé sur la hanche et une plume sur son chapeau, que je ne crois pas de la suite. » (H. 14 c. 3 mil. L. 9 c. 5 m.) Les huit pièces du *Jardin de la noblesse françoise* qui porte le nom de Saint-Igny, sont toutes des costumes d'hommes; quelques-unes même non signées par Bosse, pourraient encore être de son dessin. Le titre inventé par Bosse représente en effet des gentilshommes et des dames se promenant dans un jardin à charmilles. Les huit jeunes gens de Saint-Igny sont tous infiniment agréables, pleins de la grâce jeune et fière et un peu fanfaronne de son temps, tous le jarret ferme, le manteau bien retenu par le bras gauche sur l'épée, portant cette mine haute, gaie, jeune et insouciante que l'on aime tant dans les saintes de Zurbaran et les hommes d'armes d'Albert Durer, le geste brave, les cheveux bien jetés au vent, et la plume bien tombante. Les fonds en sont de belles seigneuries, ou de beaux jardins princiers, ou de vieux et d'orgueilleux donjons.

Mais là où Saint-Igny se montre le plus lui-même et le mieux normand, c'est dans *la Noblesse françoise à l'église, dédiée à mesire Claude Maugis, conseiller aulmosnier du Roy et de la Roine mère du Roy, abbé de Saint-Ambroise, inventée par le sieur de Saint-Igny,—à Paris, chez l'autheur, demeurant au faubourg Saint-Germain, proche de la porte de Bussy, au Grand Turc, avec privilége du Roy.* Ces dernières lignes sont intéressantes en ce qu'elles nous indiquent le logis qu'occupait Saint-Igny, et nous apprennent que, suivant une mode qui s'est longtemps conservée, puisque notre Robert Lefèvre vendait encore chez lui, rue d'Orléans Saint-Honoré, la gravure de son tableau, *Vénus désarmant l'Amour,* Saint-Igny publiait et s'était fait lui-même, pour le moment, marchand de sa *Noblesse françaíse à l'église.* La signature de

chaque pièce le répétait d'ailleurs : *de Saint-Igny inven. et excud. cum pri. Regis. — Bosse incidit*; il ne tarda pas pourtant à en céder la publication à *François l'Anglois dit Chiartres* ou *Ciartres*, qui mit sur une édition nouvelle son nom et son enseigne : *rue Saint-Jacques, aux colonnes d'Hercule contre le Lyon d'argent, avec privilége du Roy.* Ce Ciartres était le grand éditeur des gravures du temps, et il avait acquis de même la publication du *Jardin de la noblesse françoise*, car une édition, que je suppose être la première, ne porte point le nom de Ciartres au dessus de *A*° 1629. Mariette compte quatorze pièces dans cette série ; quoiqu'il n'y ait point de date, il leur assigne l'année 1630 environ ; elles sont gravées, ajoute-t-il, dans le goût de Rabel. Dans les différents recueils que j'ai vus de la *Noblesse françoise à l'église*, je n'ai jamais compté que douze pièces et le titre, treize en tout (h. 14 c., l. 9 c. 2 m.). Saint-Igny y représente six gentilshommes et six dames en beau costume, debout ou agenouillés ou se promenant dans de délicieuses cathédrales gothiques pleines du souvenir de Rouen sa bonne patrie. On y voit de magnifiques rosaces, de gracieuses nefs, de fines et légères colonnades, des chevaliers sur leurs tombeaux ; on croit être à Saint-Patrice, à Notre-Dame, à Saint-Ouen : de belles galeries ogivales, des bénitiers, et là, à genoux sur leurs coussins, ou accoudés sur leur prie-Dieu, ou sur une balustrade, des gentilshommes mignons, à collets de mille francs et à bottes éperonnées, faisant leurs dévotions et lisant leur missel. Les dames ont des plumes et des perles dans les cheveux ; l'une est agenouillée, mains jointes, sur les dalles d'une chapelle gothique en ruine ; beaucoup circulent dans les nefs entre les arceaux. Leurs figures à tous est vive, coquette ; leur dévotion légère, mais pas moins sincère ; en tout cela coquetterie brave et gaillarde et merveilleusement plaisante. — Jamais Bosse ne l'avait si bien secondé.

En sortant de l'église, entrons au cabaret. C'est un passage assez naturel aux gens que dessinait Saint-Igny. Il a dessiné

trois cabarets, ou trois corps de garde, comme il plaît à Mariette de les appeler. On y voit des officiers, au dire de Mariette, ou mieux des gentilshommes fumant attablés ; et ces personnages sont bien des figures de son temps. Ce sont de ces grossiers soudards, goinfres, beaux-esprits, que représente avec tant de gloire le gros Saint-Amand, compatriote de Saint-Igny, aventuriers joueurs, ivrognes, et ne débouclant jamais leur épée. Ces trois cabarets sont signés, l'un *de Saint-Igny inventor.- Briot fe. Jac. Honervogt excud., avec privilége du Roy.* Le second : *de Saint-Igny in. — Et. Dauvel excud. avec privilége du Roy. — A. Bosse fecit.* Le troisième : *de Saint-Igny in. — M. Lasne fecit. — Mariett. excudit cum privilegio regis.* Le premier, qui doit être le plus vieux en date, puisqu'il est gravé par Briot, porte pour épigraphe :

> **Contre l'air pestilent d'une vapeur grossière**
> **Nous humons le tabac pour vray médicament,**
> **Puis deux doigtz de muscat ou un verre de bière**
> **Peut nous entretenir sans nul autre aliment.**

Ceux qui parlent ainsi sont quatre cavaliers, deux assis jouant aux cartes sur des bancelles devant une petite table chargée d'un verre à bière, de cartes, de pipes et d'une chandelle, deux debout, les regardant jouer. Tous quatre fument et sont coiffés de leurs chapeaux à large bord. L'un d'eux retroussant son manteau court tourne le dos à la haute et flamboyante cheminée, au-dessus de laquelle on voit un petit tableau représentant un homme qui a mis ses chausses bas. Une botte sèche sur un des landiers; à l'autre landier est enchaîné un singe qui fume par imitation des gentilshommes. Un tabouret est renversé; une servante remonte de la cave, (h. 19 c., l. 14 c. 3 m.). Le second cabaret sent à plein nez, encore mieux, le mauvais gîte de Régnier. C'est quelque vieil édifice abandonné dont la voûte repose sur des piliers. Il est éclairé par de petits vitraux ; une manière d'escalier descend

à la cave, une échelle monte à la chambrette de Jeanneton ou au grenier; un vieux lit, des escabeaux, un balai, une cruche, des cartes. La planche qui supporte leurs verres, leur pipe et leur chandelle est posée sur un baril. L'un des deux gentilshommes allume sa pipe à la chandelle, l'autre pousse sa fumée, et prend son verre en disant :

Quand nous sommes remplis d'humeur mélancolique,
La vapeur du tabac ravive nos esprits,
Lors de nouvelle ardeur entièrement surpris,
Nous vaincrons le dieu Mars en sa fureur bellique.

Haut. 19 c., larg. 14 c.

C'est sans doute dans la maison d'Abraham Bosse que Saint-Igny fut connu de Michel Lasne, qui, tout ingénieux inventeur de dessins qu'il était, gravait pourtant parfois ceux du Tourangeau. Il n'est pas impossible qu'ils se soient encore trouvés rapprochés par leur commune origine normande, si bien que Michel Lasne a gravé un cabaret d'après Jean de Saint-Igny. Le motif est le même que celui gravé par Bosse, mais les personnages ici sont de plus grande proportion ; ils ne sont vus que jusqu'à mi-corps. L'un des deux allume sa pipe, et l'autre boit. Sur la table, une chandelle, un couteau, des pipes, une cruche. L'ombre du caudebec joue sur la muraille nue du cabaret. Au fond une fenêtre borgne. Ces bons compagnons parlent ainsi dans l'épigraphe :

Amy, prends cette pipe, elle est bien allumée,
Ce lieu nous est commode et le temps opportun.
Je ne goûtay jamais de sy douce fumée
Depuis que je m'exerce à prendre du petun.

Haut. 14 c., larg. 17 c. 8 m.

Les tripots que je viens de décrire ne ressemblent pas aux cabarets ni aux corps de garde d'Ostade ou de Teniers ; les buveurs de Saint-Igny sont des soudards qui ont vu la cour. Cette composition est toute française; elle ressemble à du

Valentin ou à du Vouet, dont l'école est là bien sensible dans les figures.

S'il n'a gravé un dessin de Saint-Igny, Michel Lasne a bien exactement observé sa manière dans une autre scène qui représente une fille et un aventurier, pipant aux cartes un innocent jeune homme dont la courtisane montre le jeu à son compère au moyen d'un miroir. L'innocent est coiffé d'une de ces toques à plume et crénélées dont Saint-Igny a paré ses pages dans l'Adoration des Mages à Rouen.

Je ne vous ai fait voir jusqu'ici de Saint-Igny que des sujets fort peu graves, ou traités le moins gravement du monde. Cependant on rencontre dans la *Table* de Mariette, « la sainte Vierge assise dans un paysage auprès d'une fontaine. Ce sujet, qui est renfermé dans un cartouche, a été gravé par Bosse dans ses commencements, d'après de Saint-Igny. » — La Vierge de mon Rouennais rappelle certaines Saintes Familles de Callot. A l'entour et au dedans du cartouche ovale qui environne cette Vierge, des anges se jouent, portant des palmes et soutenant des guirlandes. Sainte Marie a au poignet des manchettes et à ses pieds une corbeille de travail ; un nœud flotte dans ses cheveux crêpés. Toute sa personne est très-gracieuse et très-coquette. De l'autre côté de la rivière sur le bord de laquelle elle est assise et qui est coupée par un pont et naviguée par des bateaux, est une grande ville avec de belles tours faisant clochers. Haut. 12 c., larg. 21 c. Apparemment pour faire pendant à cette pièce, Bosse fit un Louis XIII invoquant saint Louis et lui vouant le collége des jésuites de Rouen qu'on aperçoit dans le fond. Cette pièce est entourée d'un cartouche pareil à celui de Saint-Igny. Haut. 15 c., larg. 24 c. [1]

[1] L'abbé de Marolles, dans son catalogue de 1666, au n° CXXXVI, nous apprend que Edme Moreau, de Reims, outre les pièces de son invention, avait gravé d'après Saint-Igny, et d'après d'autres maîtres dont il n'a pas marqué le nom.— Je n'ai rien vu d'Edme Moreau d'après une œuvre signée

Mais une pièce beaucoup plus considérable et qui, bien que non mentionnée par Mariette, se trouve dans l'œuvre de Bosse, au Cabinet royal d'estampes, est celle qui a pour titre : *Certent arma togæ.* Elle est signée à gauche *de Sainct-Igny inven.* Haut. 36 c. 5 mil., larg. 54 c. Dans une grande salle fleurdelisée, la Justice, figure très-noble et très-belle de pose, est assise sur un trône et tient une balance. Son trône est entouré de six personnages désignés par le nom de la qualité qu'ils représentent. A gauche : *Doctrina,* c'est un docteur qui tient son bonnet ; — *Auctoritate,* c'est un vieillard à longue barbe, couvert d'une sorte de chape et tenant une main de justice ; — *Fortitudine,* un Charlemagne enturbanné soutenant une grande épée sur son épaule ; — à droite : *Pietate,* c'est un grand prêtre juif avec le bonnet cornu ; — *Integritate,* une façon de juge à toque ; — *Majestate,* un vieillard barbu qui tient dans ses mains une manière de vêtement. A droite et à gauche, les plus éloignés sont deux hommes d'armes qui paraissent, l'un à genoux, se soumettre à la justice et l'invoquer ; l'autre s'avançant s'offrir à elle. Prosternées devant son trône sont deux femmes qui mettent à ses pieds des vases d'or, des fleurs et des écussons. Cette grande composition, qui n'est pas trop bien gravée, est d'un style véritablement remarquable. Les têtes et l'arrangement en sont beaux, quoiqu'on y soit frappé de quelques poses tourmentées. La vie de Saint-Igny se partage entre deux influences, celle de Rabel et celle de Simon Vouet, qui agitèrent, du reste, le premier, tous les dessinateurs que fréquentait Saint-Igny ; le second, tous les peintres de son temps. D'abord tout à Rabel, il s'en dégage et cède avec bonheur à Vouet, qui lui donne

de Saint-Igny, mais j'ai trouvé qu'il s'était resservi du cartouche qui encadrait la Madone de mon Rouennais, pour y loger une autre Vierge, avec l'Enfant sur les genoux, assise au milieu d'un paysage dont le fond tout entier est occupé par une vue de la ville de Reims. De la main gauche, la Vierge supporte l'Enfant, elle tient un fruit de la droite.

de la largeur dans le faire et dans la conception, et cette manière à lui particulière d'éclairer les figures, qu'il enseigna si bien à Dorigny et à Labyre.

L'œuvre gravée de Saint-Igny ne s'arrête pas là. Peintre et dessinateur, il avait la main adroite, il grava lui-même. On a de lui une petite eau-forte qui représente un *Joueur de musette*, vu à mi-corps et signé, *de Saint Igny in. et fecit. Jaspar Isac excud. avec privilége du roy.* Haut. 14 c., larg. 9 c. Ce personnage, de mauvaise mine, maigre et louche, est coiffé d'un grand chapeau sur lequel se dressent deux plumes de coq, mais si vieux que le fond en est crevé. Il est drapé dans un manteau rapetassé. Auprès de lui, sur un coin de table, on voit quelques pièces de monnaie et un grand verre de clairet; il dit :

En jouant de ma cornemeuse
Je chiffle aussi du gobelet;
De celle-là chascun j'ameuse,
Mais l'autre est mon doux flageollet.

Cette pièce est très-jolie et très-rare, meilleure de beaucoup que du Briot, plus agréable même que de l'Abraham Bosse, en cela qu'on y sent mieux l'artiste et moins le graveur. La pointe en est plus vive, plus croustilleuse, plus fière et en même temps vigoureuse. La tête du joueur de cornemuse est pointillée, les mains sont finement touchées et les draperies très-largement.

Dans le recueil de *Facéties et pièces de bouffonneries*, où se trouve au Cabinet royal d'estampes le *Joueur de cornemuse* de Saint-Igny, s'aperçoivent à la même page, d'égale dimension, et d'une pointe semblable, deux autres pièces se faisant pendant, que je lui attribuerais volontiers. L'un est un joueur de flûte ayant une toque emplumée à la tête, et une gourde au côté. En épigraphe :

Cette vieille me rit aux yeux
Et me veut payer en gambades,

Car je vois bien qu'elle aime mieux
Sa menestre que mes aubades.

L'autre, qui joue d'un énorme flageolet, a des fleurs sur son chapeau et semble dire :

Janot, verse du vin pour moi
Et ne m'allègue point d'excuse,
Car tu scais que ma cornemuse
Est muette si je ne boy.

Ce que j'ai dit de la manière du joueur de musette signé de Saint-Igny, est bien ce qu'il faut répéter d'une intéressante série de trois pièces, représentant des dames, modestement vêtues, et s'occupant d'ouvrages de Lucrèces. La première, assise au grand air devant sa porte, pelotonne du fil qu'elle tire d'un dévidoir. Un paysage s'aperçoit au delà d'une rivière. La jeune femme regarde en face et sourit en paraissant dire les quatre vers de l'épigraphe :

Ces divertissements louables
Repoussent les traits domageables
Par qui la molle oisiveté
Fait la guerre à la chasteté.

Celle-ci est signée : *de Saint-Igny invent. fecit — F. L. D. Ciartres excud.* Haut. 16 c. 1 m., larg. 13 c. 1 m. — Les deux autres ménagères, de même condition et mêmement coiffées, sont assises dans leur chambre. L'une étend le fil de son fuseau sur un dévidoir, d'autres écheveaux sont dans un panier à ses pieds. Elle se voit de profil ; sa figure est douce et un peu triste, quoiqu'elle dise :

Celles qui travaillent ainsi
Esloignent d'elles tout soucy
De mensonge et de calomnie,
Cruelles pestes de la vie.

Haut. 16 c. 3 m., larg. 12 c. 4 m.

La troisième, assise de même chez elle, non loin de sa cheminée, fait patiemment de la dentelle sur un métier. Son chien dort derrière sa chaise ; voici l'épigraphe :

Par ces honnestes exercices
Dont les dames font leurs délices,
Elles se peuvent empescher
Des occasions de pécher.

Haut. 16 c. 4 m., larg. 13 c.

Les deux dernières sont signées : *de Saint-Igny invent. et fecit — F. L. D. Ciartres excud.* Rien de plus joli et de plus gracieux pour le sentiment que ces trois têtes, surtout celle de la faiseuse de dentelle. Les plis des vêtements sont brisés, hachés en artiste, non en graveur. Les têtes et les mains sont seules finies. Ces Saint-Igny ont bien plus de vigueur et de vivacité que des Bosse. Les trois pièces que je viens de décrire composent, avec une quatrième dont je vais parler, ce qu'on nomme l'œuvre de Saint-Igny à la Bibliothèque Royale. Elles sont toutes quatre d'un même format, beaucoup plus grand que celui de ses séries ordinaires de costumes. Cette quatrième pièce devrait être classée peut-être mieux qu'ici entre son *Jardin de la noblesse françoise* et ses *Cabarets*. Elle représente un jeune gentilhomme accostant une servante assise auprès d'une fontaine publique où s'emplit son seau. La scène se passe sur le quai d'une rivière chargée de gros navires. On aperçoit l'arche d'un pont qui joint sans doute les deux moitiés d'une grande ville, car de l'autre côté du fleuve sont des monuments et des maisons. Le gentilhomme est galamment équipé, et la fille, pour une servante, est très-gracieusement attifée. Il lui conte ainsi fleurette :

Nourrice, si j'avais le bien de vous connoistre,
Je me tiendrois heureux de porter vostre seau,
Et n'aurois nul regret, encor que je sois maistre,
Que de moy vous fissiez un serviteur nouveau.

Elle le repousse de cette façon :

Ce n'est à moy, monsieur, qu'est deu vostre service,
Et n'avez pas trouvé ce que vous prétendez.
Passez vostre chemin, je n'aime point le vice,
Et si l'on me sert mieux que vous ne l'entendez.

Signé: *de Saint-Igny inventor.* — *Esti Dauvel excud. avec privilége du Roy.* Haut. 19 c. 3 m., larg. 14 c. Sans nom de graveur; la pointe est sèche et molle; faut-il encore la mettre sur le compte de Briot? mais les graveurs du temps, que nous ne connaissons point tous certainement, devaient se disputer les heureuses inventions de Saint-Igny.

Un dessin paraît inventé pour faire pendant à cette pièce du Gentilhomme et de la servante à la fontaine. Il est de même grandeur et gravé par la même main assez rude. Il représente, au coin d'une rue, un *matois* vêtu en gentilhomme qui, d'une main se bouche le nez, et de l'autre tire un boyau du bassin d'une vieille tripière. Ce matois dit à part :

Je veux pour passetemps quereller la tripière:

Puis haut :

Que ta denrée pue ! oh ! qu'elle sent mauvais !

Mais la vieille *tripière,* les deux poings sur les hanches, et lui montrant sa petite fille accroupie près du baquet et qu'un chien vient flairer, lui répond de la bonne manière :

Tu ments, elle sent bon; mets ton nez au derrière
De ma fille, pour voir si tu n'es point punais.
Va, va, matois fripon, ma tripe est blanche et nette,
Je n'ai rien que de bon pour vendre en mon bassin :
Porte ton mous aux chats et ta sale caillette,
Tu querelles pour faire ici quelque larcin.

Point de signature d'inventeur ni de graveur; seulement :

avec privilége Jaspar Isac excudit. Haut. 20 c. 5 mil., larg. 16 c. 2 mil.

Dans un recueil de costumes de France sous Louis XIII, qui se voit au même Cabinet royal d'estampes, j'ai remarqué cinq costumes d'hommes, trois de gentilshommes, un de commerçant, et le cinquième, d'un paysan qui porte sa volaille au marché, et quatre costumes de femmes, le premier de dame noble et gracieuse, le second d'une fille coquette de bourgeois, deux de dames en deuil, dont l'une sur une place d'église gothique. Je retrouve dans tout cela la fière et avenante tournure des dessins de Saint-Igny et ses exacts costumes. Cette série ne porte point de nom. Celle-ci pourrait bien avoir été gravée par Briot. La pointe en est plus dure et les étoffes moins souples que par Bosse. Mais les têtes sont bien fines. Qu'on me pardonne d'attribuer gratuitement tant de pièces à Saint-Igny. Mais je ne puis me défendre de penser que son crayon fut très-abondant et qu'il oublia de signer nombre de dessins; ceux que nous possédons avoués par lui ne suffisent point à remplir une vie d'artiste[1].

[1] Bénard, peintre et graveur, qui a rédigé l'état détaillé et raisonné des dessins et estampes du fameux cabinet de Paignon-Dijonval, a ainsi décrit quelques pièces de la main de *Saint-Igny, dessinateur, né vers* 1770 (il a voulu écrire sans doute 1570). — Nos des dessins : « 3100. Cinq cavaliers d'une tournure élégante se promenant dans une place publique. Dessin à la plume spirituellement fait sur papier blanc ; h. 9 po. sur 8 po. — 3101. quatre dessins ; figures de femmes dans le costume du règne de Louis XIII ; dessin à la plume ; h. 5 po. sur 3 po. »

L'abbé de Marolles avait rassemblé, dans l'espace de six années seulement, une seconde collection merveilleuse de livres d'estampes et de figures en taille-douce, dont il donna le catalogue en 1672. Dans ce « second dénombrement des livres de figures et d'images choisies pour l'ornement de quelque grande bibliothèque, depuis ceux qui furent mis au cabinet du Roy en l'année 1667, » M. l'abbé de Villeloin dit d'abord qu'il y avait plus de dix mille cinq cents de ces pièces en crayon ou de dessins à la plume contenus en trente volumes. Saint-Igny se trouve là côte à côte de son maître

Comment Saint-Igny fut-il rappelé dans sa ville natale, et vint-il y décorer un couvent de ses deux superbes grisailles? Se fatigua-t-il de Paris, ou fut-il ramené à Rouen par ce besoin de tant de cœurs de mourir où l'on est né? Personne ne nous éclaircira ce point; mais il est constant, du moins, que rien dans son œuvre gravée à Paris ne paraît postérieur à l'an 1630. Il est à croire que, entre cette date et celle de 1636, il s'appliqua plus ardemment au grand dessin et à la peinture, car de *la Noblesse françoise à l'église* à ses *Adorations* de Saint-Yon, la distance est immense à ce point que Saint-Igny n'est plus reconnaissable qu'à l'élégante fantaisie de quelques accoutrements. Ses figures se sont dépouillées de coquetterie; elles ont de la puissance, tout en conservant la jeune et fière et fraîche tournure qui sied si bien à ces rois et à ces bergers. Je pense enfin que dans ce chant du cygne, comme on dit, Saint-Igny avait fait effort pour laisser à sa ville un souvenir vraiment digne d'elle, et il semble que Rouen ait pris à cœur d'oublier cet enfant quand elle en favorise mille moins dignes. Tant pis pour Rouen.

Il se peut que je m'abuse en croyant avoir trouvé dans une autre église de Rouen un tableau inconnu de Saint-Igny. Monsieur le curé de Saint-Nicaise ne sait point assez ce qu'il y a dans son église, et s'il recherche les tableaux, c'est pour cacher les trous de sa nef; aussi sont-ils pendus hors de vue. Un abominable restaurateur les avait cruellement maltraités. M. de Boisfremont les a réparés de son mieux. Parmi ces peintures, il en est une qui représente un saint évêque mon-

Daniel Rabel : — *Jacques Ninet : S. Igny : Jacques Blanchar : Daniel Rabel*... « Quelques pièces à la vérité, dit Marolles, y sont légèrement touchées et même elles y sont imparfaites de la main des maîtres; mais aussi quelques autres s'y trouvent-elles finies exactement : les unes qui n'ont jamais été gravées, d'autres qui l'ont été, plusieurs après des tailles-douces, et beaucoup que l'on peut appeler des études, telles qu'il s'en voit souvent des peintres les plus fameux. »

trant à une multitude un monstre terrassé qui se tord à ses pieds; deux prêtres ou diacres viennent derrière lui. Le fond du tableau déroule un paysage très-étendu ; le prince ou seigneur, vêtu moitié à l'antique, moitié à la mode de Louis XIII, qui se tient au premier plan et auquel l'évêque s'adresse, a toute la mine hautaine et le port des gentilshommes de Saint-Igny. Les costumes sont richement ornementés. Les têtes des diacres semblent des portraits. Les nuages et le coloris et la composition encombrée du tableau sont tout à fait bizarres et intéressants. Si cette toile était de Saint-Igny, comme je l'imagine, il s'y montrerait l'homme de son premier temps, peintre avant tout de costumes, d'ornements et de gens à brillante allure; l'élève de Vouet y serait à peine sensible. Mais pourquoi aussi n'aurait-il pas peint ce tableau dans sa première époque? et une fois parti de sa ville natale pour aller travailler à Paris, ne revint-il donc jamais à Rouen que pour y mourir? Le sujet de cette œuvre est une légende toute normande : « Saint Nicaise, premier prélat de l'église de Rouen, dit mademoiselle Amélie Bosquet, s'étant arrêté au village de Vaux, gagna un si grand nombre d'infidèles à la religion, par la destruction d'un dragon prodigieux, qu'il dut en baptiser trois cent dix-huit pour une seule journée, dans une fontaine qui porta depuis le nom de Fontaine Saint-Nicaise. Le fervent apôtre était accompagné, dans ses excursions, de deux saints personnages qui partageaient les travaux de sa mission : Quirin et Scuvicule.» Vous reconnaissez tous les personnages de mon tableau.

Le sieur de Saint-Igny, peintre si délicat de la mode et du bel air des gentilshommes, a eu la mésaventure dernière d'être omis par d'Hozier dans son Nobiliaire de la Normandie. Peut-être le nom de sa famille était-il mort avec lui. Son nom à lui-même, je le trouve à peine encore cité dans un autre livre de son siècle, dans le méchant petit traité de La Fontaine (l'*Académie de la Peinture*. — 1679). Il y paraît entre Quesnel et Claude Audran, dans la foule des maî-

tres inconnus qui ont travaillé sous le règne de Louis XIII.

La date de sa mort est incertaine comme celle de sa naissance. Pasquier l'enterre en 1630, et lui-même peint et se déclare vivant six ans plus tard. L'erreur d'Adrien Pasquier vient peut-être de ce qu'après 1630, ne le voyant plus travailler à Paris, on l'aura cru mort. Pour moi, perdant sa trace en 1636, je dois penser qu'il ne survécut guère à l'achèvement de ses deux compositions capitales, et qu'il s'en alla jeune en l'autre monde, alors qu'il paraissait élever son talent. Je finirai en disant que je ne vois personne entre tous les peintres de son temps, qui soit plus exact représentant de cette adorable génération des Théophile, des Bergerac, des Boisrobert, des Courval, des Saint-Amand, poëtes à moustaches relevées, braves, galants, capricieux, montant sans efforts des cabarets aux ruelles, et dont les littérateurs de Louis XIV et de Louis XV ont dû nier même les qualités, pour sauvegarder les leurs, mais que nous, libres de la gêne, nous avons pu reconnaître et vanter ; et s'il est vrai qu'une seule qualité extraordinaire dans son art vaut la gloire à qui la possède, Jean de Saint-Igny a mérité une honnête renommée, car je répète qu'il le faut compter parmi les plus gracieux et les plus ingénieux dessinateurs de costumes qui aient été en aucun pays.

P. LE TELLIER.

P. LE TELLIER.

Les deux dernières lettres de Nicolas Poussin à M. de Chantelou sont si belles et si touchantes, que j'éprouve un bonheur véritable à les citer ici en introduction.

De Rome, le 16 novembre 1664.

« Monsieur, je vous prie de ne pas vous étonner s'il y a tant de temps que j'ai eu l'honneur de vous donner de mes nouvelles ; quand vous connoîtrez la cause de mon silence, non-seulement vous m'excuserez, mais vous aurez compassion de mes misères. Après avoir, pendant neuf mois, gardé dans son lit ma bonne femme, malade d'une toux et d'une fièvre d'étisie, qui l'ont consumée jusqu'aux os, je viens de la perdre. Quand j'avois le plus besoin de son secours, sa mort me laisse seul, chargé d'années, paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans amis, car en cette ville il ne s'en trouve point. Voilà l'état auquel je suis réduit : vous pouvez vous imaginer combien il est affligeant. On me prêche la patience, qui est, dit-on, le remède à tous maux ; je la prends comme une médecine qui ne coûte guère, mais aussi qui ne guérit de rien.

» Me voyant dans un semblable état, lequel ne peut durer

longtemps, j'ai voulu me disposer au départ; j'ai fait pour cet effet un peu de testament, par lequel je laisse plus de dix mille écus de ce pays à mes pauvres parents qui habitent aux Andelys. Ce sont gens grossiers et ignorants, qui ayant, après ma mort, à recevoir cette somme, auront grand besoin du secours et de l'aide d'une personne honnête et charitable. Dans cette nécessité, je vous viens supplier de leur prêter la main, de les conseiller et de les prendre sous votre protection, afin qu'ils ne soient pas trompés ou volés. Ils vous en viendront humblement requérir; et je m'assure, d'après l'expérience que j'ai de votre bonté, que vous ferez volontiers pour eux ce que vous avez fait pour votre pauvre Poussin pendant l'espace de vingt-cinq ans. J'ai si grande difficulté à écrire, à cause du tremblement de ma main, que je n'écris point présentement à M. de Chambrai, que j'honore comme il le mérite, et que je prie de tout mon cœur de m'excuser. Il me faut huit jours pour écrire une méchante lettre, peu à peu, deux ou trois lignes à la fois, et le morceau à la bouche: hors de ce temps-là, qui dure fort peu, la débilité de mon estomac est telle qu'il m'est impossible d'écrire quelque chose qui se puisse lire. Voyez, je vous supplie, monsieur, en quoi je vous peux servir en cette ville, et commandez-le à celui qui est de toute son âme, votre très-humble, etc. »

POUSSIN.

De Rome, le 28 mars 1665.

« Monsieur, le contentement que j'ai reçu de votre dernière lettre, datée du Château-du-Loir, ne se peut exprimer; mais ce contentement a trop peu duré, ayant été détruit par l'impertinence d'un malheureux étourdi de neveu, l'un de ceux au sujet de qui je vous ai importuné, vous priant de les protéger après mon trépas; ce que votre bonté m'a bien voulu accorder et promettre. Je vous supplie derechef de vous en souvenir, quand il en sera temps. Ce rustique per-

sonnage, ignorant et sans cervelle, est venu troubler le repos où je vivois, de sorte que je n'ai pu vous remercier plus tôt, me trouvant quasi hors de moi par le déplaisir qu'il m'a causé. Je vous demande excuse d'avoir tant tardé à confesser de nouveau que vous êtes celui à qui je suis le plus redevable ; que vous êtes mon refuge, mon appui, et que je serai tant que je vivrai le plus reconnoissant et le plus dévoué de vos serviteurs. » POUSSIN.

« De la somme de cinquante mille livres, dit Félibien, à quoi pouvoient monter les biens du Poussin, il en donna cinq à six mille écus à des parents de sa femme, pour lesquels il avoit de l'amitié et dont il avoit reçu des services. Du surplus, il légua mille écus à Françoise Le Tellier, l'une de ses nièces, demeurant à Andelys ; et du reste, il en fit son légataire universel Jean Le Tellier, aussi son neveu. »

Félibien, qui a livré aux biographes du Poussin le nom de Jean Le Tellier, n'a point dit qu'il fût peintre, et il n'est pas probable qu'il y eût manqué, cela étant. Un siècle passa sur cette phrase des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*. Puis voilà que la révolution fit sortir les cadres empoudrés des couvents et des églises, et le musée de Rouen, avant de s'en parer, dut les regarder avec quelque soin. Le nom de Le Tellier se trouva au bas de plusieurs d'entre eux, et aussitôt la parenté de ce nom avec celui du Poussin, notre glorieux Normand, saisit la mémoire des experts, et sans plus d'examen les tableaux signés Le Tellier furent irrévocablement attribués à Jean, le neveu légataire, sous l'autorité respectable de M. Descamps, qui dressa le premier catalogue du musée de Rouen. — Maria Graham, dans ses *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, ne manqua pas d'accréditer cette opinion qui devait plaire d'ailleurs à toute imagination ; elle dit donc, dans une note, que la sœur du Poussin avait épousé un homme de la ville des Andelys, nommé

Le Tellier. «Son fils, Jean Le Tellier, avait assez de talent pour la peinture, et l'on trouve du mérite dans quelques tableaux d'autel qu'il a peints pour cette partie de la Normandie.» Désormais l'identité était irréfutable. Le Carpentier, dans sa *Galerie des peintres célèbres*, ne l'avait-il pas, de son côté, acceptée avec enthousiasme? Il fallait donc, historiens, suivre cette fable avec courage, et dire que ce Le Tellier, qui a rempli Rouen et ses environs de tant de tableaux à l'aspect tranquille et honnête, était cet *impertinent et malheureux étourdi de neveu, ce rustique personnage ignorant et sans cervelle* qui était venu *troubler le repos où vivait* le vieux Poussin mourant, et *le mettre quasi hors de lui, par le déplaisir qu'il lui causait*... On entrevoit, derrière cette fureur sénile du Poussin, une assez vilaine comédie normande. Ces *pauvres parents qui habitaient les Andelys* (le grand peintre s'était toujours réclamé avec tendresse de son humble patrie normande, voyez son portrait au Louvre), *ces gens grossiers et ignorants* pour lesquels il venait de faire *un peu de testament*, où il leur laissait plus de dix mille écus italiens, invoquant d'ailleurs pour eux avec tant de dignité l'aide et les conseils de M. de Chantelou, — ne les couvre-t-il pas de son nom et de ses services avec assez de sollicitude : *Je m'assure, d'après l'expérience que j'ai de votre bonté, que vous ferez volontiers pour eux ce que vous avez fait pour votre pauvre Poussin pendant l'espace de vingt-cinq ans*; — ces Normands, pleins de prudence, n'étaient point sans songer, sous le manteau de leur cheminée, à ces beaux sacs d'écus romains, qu'ils pensaient bien que cet oncle, dont on parlait tant, amassait pour eux là-bas. Ayant appris, de lui-même peut-être, qu'il s'apprêtait à quitter ce bas monde, ils craignirent qu'à telle distance le trésor ne leur échappât ; et prenant sans doute prétexte de la solitude où la mort de sa bonne femme venait de l'abandonner, ils firent partir pour Rome le favorisé de la famille, Jean Le Tellier, je veux croire. Voilà ce gars tout fier, arrivant, après bien des fatigues et des traverses, au haut degré

de la Trinité du Mont, tenant sur l'épaule son bissac et tout ahannant sous sa prudente cape normande. La maison du Poussin, qui avait toujours été sévère, s'entourait maintenant de ce silence qui se fait au chevet des vieillards qui s'en vont en paix. Voilà maître Jean qui frappe à la porte à grands coups de son bâton de voyage ; il assaillit son oncle de ces accolades sonores et de ces rudes gesticulations dont les Normands témoignent leurs amitiés. Il ouvre les fenêtres et jette de grands cris en voyant se dresser au-dessus des toitures de Rome, que la colline du Poussin dominait, tous les monuments éternels. Il veut traîner son oncle et ci et là, il veut voir et ceci, et cela, et le pape. Les habitudes du vieillard sont rompues. Il faut triple nourriture à ce Normand affamé. Il décroche les cadres; il juge faux. Les hautes méditations que font naître les approches de la mort sont troublées pour le sublime peintre de l'*Extrême-Onction*. J'ai idée que les turbulentes tendresses de Jean Le Tellier avancèrent la fin du Poussin. Félibien ne dit point pourtant qu'il l'ait déshérité.

Veut-on croire que le *malheureux étourdi de neveu, ignorant et sans cervelle,* coupable de tant d'*impertinences*, fut l'auteur des peintures de Rouen ? Outre les documents et les faits que je vais citer à l'autre page, je dirai que si ces peintures étaient perdues, on pourrait se figurer un *rustique personnage* des Andelys, se mettant à barbouiller dans son village, bien persuadé qu'avec le sang de son oncle il doit tenir un brin de son génie, puis allant le tourmenter à Rome dans ses derniers jours pour en tirer des leçons et des conseils; enfin revenant de là travailler aux Andelys et à Rouen, avec des pinceaux pleins de suffisance, que de braves moines croyaient être ceux mêmes du Poussin. — Tant de peintres ont dû s'imaginer qu'ils avaient acheté de la science par un voyage delà les monts, comme on y achète des chapelets brigittés. — Mais les peintures signées de Le Tellier, nous les voyons, nous les jugeons ; elles ne sont point d'un *ignorant*. Le *Saint Joseph tenant l'enfant Jésus dans ses bras*, daté de

l'année même de la mort du Poussin, 1665, est une excellente figure dont l'oncle le plus austère eût tiré vanité pour son élève et pour lui-même. Le Tellier était certes plus grand peintre que Louis Racine n'a jamais été grand poëte. Et pour ce qui est de Le Tellier, *étourdi et sans cervelle*, faut-il le dire, — ce fut son mal, — il ne l'était pas assez.

Quand je cherchai quelques lumières sur la vie de ce peintre, je fus d'abord fort empêché. Le Carpentier, homme savant, qui avait passé sa vie à Rouen, peintre expert en bonnes peintures, qui avait connu tant de tableaux de Le Tellier, qui les avait recherchés et sauvés, et qui finalement a rendu tant de services à la mémoire que je tâche d'honorer après lui, avait renoncé à trouver notion aucune sur la vie et la personne de cet honnête peintre. « Je n'ai point eu la satisfaction, dit-il, de pouvoir me procurer aucuns renseignements sur sa vie privée; mais ses productions, toujours marquées au coin de la sagesse et du bon goût, doivent suppléer au silence de l'histoire; et j'ajouterai que si l'on peut juger des mœurs de Le Tellier sur sa physionomie et sur le caractère de ses ouvrages, je crois qu'il a dû posséder les vertus de l'homme de bien. Il s'est peint lui-même de profil, au milieu des apôtres, dans un grand et beau tableau d'Ascension placé au musée de Rouen. J'en ai fait un dessin très-exact que je me propose de graver pour rappeler les traits de cet habile homme. Il me reste beaucoup de regrets de n'avoir pu retrouver nulle part une pièce de poésie à sa louange, que j'ai lue, il y a bien des années, dans un ancien recueil; elle eût pu jeter quelque jour sur son existence passée. » — Je ne sache point que Le Carpentier ait en effet gravé le portrait qu'il croyait à tort, je crois, être celui de Le Tellier. Quant à la *pièce de poésie*, j'ai eu le bonheur de la rencontrer non pas dans le recueil primitif, mais dans cet immense arsenal de l'histoire de Normandie, dans cette fabuleuse biographie normande du cordonnier Adrien Pasquier. On ne comprend plus où cet homme a pu trouver tant de ressources dans sa

ville et manier tant d'écrits perdus. C'est à cette porte que dans mon dépourvu j'ai dû frapper d'abord. Voici, en son entier, le précieux chapitre qu'Adrien Pasquier m'a fourni.

JEAN LE TELLIER,

PEINTRE.

Le Tellier, peintre, est, selon M. Noël, dans son *Second Essai sur le département de la Seine-Inférieure*, né à Rouen; mais une pièce de vers faite sur sa mort, qui se trouve dans *les Vérités plaisantes* ou *le Monde au naturel*, imprimées à Rouen, chez Maurry, 1702, page 487, le dit né à Vernon. M. Descamps, dans son *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen*, dit, page 3, article 4, qu'il est né à Rouen ou aux environs, en 1614, et qu'il est mort en 1676; qu'il était neveu, élève et ami de Poussin. Comme l'auteur de la pièce de vers a pu être son contemporain et peut l'avoir particulièrement connu, nous croyons devoir la rapporter ici en entier, puisqu'elle nous donne plus que tout autre document des renseignements sur la vie de cet homme illustre qui s'est rendu si digne de l'estime des savants par ses travaux .

Pour la première fois l'Apelles de son temps,
Dans la mort de Tellier vient de perdre la vie;
Le Tellier ne vit plus, lui qui des plus savants
S'est attiré cent fois l'envie.
Pleurez, peintres, pleurez un si funeste sort,
Que des plus vifs regrets sa perte soit suivie,
Pour la première fois le grand Poussin est mort.
Malgré la terre qui tout dévore,
Ce grand homme vivait encore

Dans les divins tableaux d'un peintre si parfait;
    A sa manière il sut atteindre;
Il en avait les airs, le coloris, le trait,
    Et tout ce grand art de bien peindre,
Qui pouvait rendre l'œil pleinement satisfait.
On doit peu s'étonner qu'il fit tant de merveilles.
    Il n'en devait pas faire moins;
De l'illustre Poussin il mérita les soins,
Et Rome eut quatorze ans son étude et ses veilles.
    Le Poussin ayant reconnu
    Que l'élève approchait du maître,
    Qu'à sa gloire il pouvait paraître
    Et le rendre en tous lieux connu :
Va, dit-il au Tellier, va montrer à la France
Que nous ne faisons rien indigne de son nom,
Et, pour peu qu'un Français cultive sa naissance,
Qu'il se peut acquérir un immortel renom.
    Quelque attache qu'il ait pour Rome,
Comme bon citoyen, comme ami généreux,
Le Tellier se piqua de satisfaire aux vœux
Qu'en faveur de la France avait faits ce grand homme.
    Il fit plus qu'il n'avait promis,
Et, plus pour le Poussin que pour l'idolâtrie
    Qu'on a souvent pour sa patrie,
Cet illustre Normand préféra son pays.
Pour garder de son maître une plus forte idée,
Il évita la foule et le bruit de la cour.
Et d'un si bas (beau ?) sujet son âme possédée
Lui choisit dans..... (Rouen ?) un paisible séjour.
Il faut pour plaire aux grands renoncer à soi-même,
Et la peinture veut un homme tout entier;
    Pour bien jouir d'un art qu'on aime,
    Il faut être tout ouvrier.
Aussi qui mieux que lui jamais a su l'optique ?
Et qui fut mieux que lui le maître du compas ?
Qui sut mieux le costume, et donna dans l'antique
    Avec plus de force et d'appas?
    Que d'agréables ordonnances !

Que de riches expressions !
Que de nobles proportions
Et d'aimables correspondances !
Que l'attitude et le contour,
Et que le contraste et le jour
Ont reçu de sa main de touches admirables !
Qu'il nous fait voir heureusement
Et d'entente et de jugement
Dans ces groupes inimitables
Dont son pinceau s'est fait un jeu docte et charmant !
Pour voir tout d'une vue où vont ces avantages,
Ce que son pinceau peut valoir,
C'est que dans ses moindres ouvrages
Tout est vivant, tout parle, et tout semble mouvoir.
O vous qui le pleurez et voudriez le suivre,
S'il ne tenait qu'à vous de le faire revivre,
Et de ranimer le destin
D'un mort qui fit revivre autrefois le Poussin,
Refuseriez-vous de le faire,
Quand il ne veut de vous que de justes efforts ?
Et se pourrait-il bien qu'ils vous pussent déplaire,
En redonnant la vie à deux illustres morts ?
Vous pouvez acquérir de si grands avantages
En étudiant les ouvrages
De ces deux hommes merveilleux !
Le Tellier au Poussin sut redonner la vie ;
Si d'un pareil succès votre attente est suivie,
Vous en ferez revivre deux.
De ces hommes divins l'immortelle mémoire,
Votre intérêt et votre gloire,
Exigent de vous ce devoir.
L'honneur de votre art le demande,
Et la peine pour vous n'en peut être si grande,
Qu'il vous faille en perdre l'espoir.
Quelque travail et quelques veilles
Qui semblent (que semble?) demander un sort si glorieux,
Pour posséder tant de merveilles,
Il vous suffit d'avoir une main et des yeux.

Regardez ces grands coups de maître
Et ce bon goût qu'ils font paraître
Dans l'empâtement des couleurs;
Que votre esprit s'attache et votre main s'apprête
A mettre dans leur jour tous ces beaux airs de tête
Que l'œil ne trouve point ailleurs;
Examinez de près les touches surprenantes,
Ces jours si bien gardés et ces ombres savantes,
Qu'anime dans chaque tableau
La fraîcheur des couleurs et le jeu du pinceau.
Parmi tant de beautés et si bien ménagées
Avec tant d'art et d'agrément,
Vous pourrez voir encor des beautés négligées,
Où l'art se fait mieux voir que dans l'éclat charmant
Du plus parfait achèvement.
C'est là qu'un grand homme, un grand maître,
Se plaît à se cacher pour se faire connaître;
Et, dans le heurtement des couleurs et des traits,
Qu'il assure sa gloire et peint pour un jamais.
Ce fin achèvement, ce voile de science
A peu de gens est destiné;
Il faut pour posséder un art si raffiné,
Être plus peintre qu'on ne pense.
Suivez donc Le Tellier et le rare talent
De cet homme excellent;
Avec toute la joie imitez ce grand homme.
Le bon goût est partout, et Rome ailleurs qu'à Rome.
Pour le bel art de peindre et les riches dessins,
Le Tellier n'a-t-il pas les plus beaux airs romains?
Vernon, quoique petite ville,
Vous a fourni ce grand trésor :
Vous donnant le Poussin, Andely fut encor
Plus obligeante et plus fertile.
A ces objets animez-vous;
L'or tire son éclat des obscures minières,
, La perle des conques grossières,
Et le diamant des cailloux.
C'est ainsi qu'en trésors la nature féconde

De temps en temps surprend le monde
Par quelque prodige nouveau ;
On dirait que de siècle en siècle on la réveille
Pour nous donner ce qu'elle a de plus beau :
Pour la plume elle offrit Corneille,
Et le Poussin pour le pinceau.

Suivant ma triste routine, je vais reprendre en leur ordre les excellentes notes qu'Adrien Pasquier entassait un peu grossement, et les surnoter en les comparant. La lumière ne peut-elle pas s'obtenir, ami lecteur, en entrechoquant de petits cailloux du chemin?

La pièce de poésie ci-dessus produite, outre le jargon artistique si divertissant dans lequel elle est rimée, a cela d'inestimable qu'elle fixe le lieu de naissance de Letellier, et comble de son mieux ce vide de documents que regrettait Le Carpentier. Le poëme est d'un Normand; rappelez-vous les deux derniers vers; — il a connu le peintre, il était de ses amis; il en parle avec une complaisance à laquelle je ne sais de pareille que celle de De Haitze pour Daret.

Vernon fut donc la patrie de Letellier. On trouve, page 197 du *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure,* que, dans le même siècle, la petite ville avait fourni un autre grand trésor en la personne de Jean Drouilly, sculpteur, natif de Vernon, mort en 1698. Florent-Lecomte en parle assez longuement. — Je ne sais où M. Descamps avait rencontré que Letellier était né en 1614 et était mort en 1676. La date de mort est certainement fausse, puisqu'il a écrit lui-même d'une main très-saine, au bas des *Adieux de saint Paul et de Silas,* son nom, suivi de l'année 1680. Quand *les Vérités plaisantes* ou *le monde au naturel* furent publiées à Rouen, en 1702, il est à croire que le poëme sur Letellier n'y eût pas été inséré, s'il n'eût célébré une mort assez récente. Letellier mourant vers l'année 1700, ce serait

peut-être lui donner une vie bien longue que de le faire naître en 1614. Encore une fois, où M. Descamps avait-il pris ces dates, que Le Carpentier n'a pas osé répéter?

Le nom de baptême de Letellier n'était point *Jean*; sur les tableaux qu'il a signés, il a écrit son nom de ces diverses manières : *P. Le Tellier, P. Tellier, P. Le Telier*, partout avec l'initiale *P, Pierre* ou *Paul*. Quel singulier entêtement aux biographes et catalogueurs, qui avaient tous flairé les toiles de Letellier, de l'appeler Jean malgré lui-même, pour le plaisir de faire du roman!

Qu'était Letellier au Poussin? nous sommes sûrs que ce n'était point Jean son neveu. S'il eût été parent de près ou de loin du grand Poussin, le poëte ami de Letellier n'eût point manqué de le faire sonner bien haut. Le nom de Letellier est fort commun dans les deux Normandies, surtout dans la Haute. Cependant je ne repousserais pas trop l'idée que notre P. Letellier fut quelque peu cousin de Jean Letellier, le neveu légataire. Vous savez que la mère du Poussin, Marie de Laisement, était de Vernon. Vernon et les Andelys sont deux villes bonnes voisines et qui se hantent beaucoup. Le Letellier, mari de la sœur du Poussin, devait avoir du cousinage à Vernon, et ainsi se trouverait expliquée l'amitié particulière qu'à eue Nicolas Poussin pour P. Letellier, le peintre, natif de Vernon, amitié si fièrement chantée par le poëte des *Vérités plaisantes*.

A quelle époque Letellier alla-t-il en Italie? j'imagine que ce put être en 1642, alors que Poussin quitta la France pour la dernière fois; et c'est à cause de cette date 1642, que je n'ose pas repousser absolument la date 1614, fixée par M. Descamps pour la naissance de notre peintre normand. Il aurait donc eu vingt-huit ans. — Letellier revint d'Italie bien longtemps avant la mort du Poussin. ***Rome avait eu quatorze ans son étude et ses veilles***; s'il y était arrivé en novembre 1642, il en sortit en 1656. Son ***Repos de la Sainte Famille en Egypte*** fut peint en 1658 pour un noble personnage

de Rouen ; et l'année même où son vieux maître mourait à Rome, âgé de soixante et onze ans, P. Letellier, en 1665, peignait son *Saint Joseph portant l'Enfant-Jésus.*

L'une des grandes preuves du génie solide et sincère de Nicolas Poussin se trouve dans le simple aspect de ses tableaux, posés entre ceux de son maître et de son élève, de Quintin Varin et de P. Letellier. Ces trois peintres, qui, par leur descendance immédiate, ne devraient avoir qu'une seule figure, présentent trois faces, non pas tout à fait opposées, mais clairement distinctes. Le Poussin, après les premiers conseils reçus de Varin, n'avait plus voulu écouter que la haute sagesse de ses yeux et de son esprit. De même voulut-il que Letellier ne se confondît point en lui, mais qu'il sauvegardât la nature et les sens que Dieu lui avait faits. Disons que, dans toute l'école française de la seconde moitié du dix-septième siècle, je ne vois personne qui me fasse moins souvenir du Poussin que son unique élève. — Dans sa longue correspondance avec MM. de Chantelou, de Chambray et le chevalier del Pozzo, le nom de Letellier n'est pas prononcé une seule fois ; il est vrai qu'il n'a pas nommé plus souvent son frère d'alliance, son frère de gloire, l'héritier de son nom, le grand Gaspard Dughet, le *Guaspre Poussin.*

Ce qui est réellement remarquable dans notre peintre rouennais, c'est que ne rappelant en quoi que ce soit Nicolas Poussin, son maître, si ce n'est peut-être par la gravité solennelle de la manière, et par un sentiment réel et droit du style naturel, sentiment qui s'effaça vite, en France, dans l'école de Lebrun, — le tempérament de Le Tellier imposa à ses œuvres une ressemblance profonde de caractère avec celles d'un peintre grandement estimé, d'ailleurs, du Poussin, de Philippe de Champagne. La vérité simple et calme de pinceau, qui est la puissance de Champagne, fait aussi la force de Letellier. C'est un peintre de raison, qui comprenant admirablement la nature vraie de la figure humaine, ne s'élancera jamais dans un faux idéal. Enfin, en examinant la froideur

grave et un peu triste des tableaux de Letellier, le nom de peintre janséniste, si bien trouvé pour Philippe de Champagne, vient naturellement à la bouche. Champagne, hormis son neveu, n'avait pas laissé un seul élève gardant sa trace dans la peinture française. N'est-il pas singulier que la parité de tempéraments ait pu reproduire dans un peintre de province, élève du grand Poussin, les mêmes qualités fortes et tranquilles, quoique sans doute à un degré moins élevé? N'était là le poème biographique pour m'assurer que Letellier revint droit de Rome à Rouen, j'aurais certainement supposé que Nicolas Poussin l'avait fait passer à Paris par les mains et les leçons de ce vieil ami, avec lequel il avait commencé sa grande vie en travaillant au Luxembourg, sous Duchêne. Le Carpentier tout préoccupé, comme les autres, de trouver dans Le Tellier quelque chose du Poussin, n'a pu se défendre, nous le verrons, de prononcer le nom de Champagne.

Pour détailler l'œuvre de Le Tellier, je vais reprendre la biographie normande d'Adrien Pasquier, juste au point où j'en ai suspendu copie, à la fin du poëme élégiaque, — me bornant à ajouter mes notes personnelles sur ceux de ses tableaux que j'aurai rencontrés.

« Cet éloge de Le Tellier paraît avoir été bien mérité, puisque, dans le musée de Rouen, M. Descamps, qui en est le conservateur, a trouvé un bon nombre de tableaux de sa main, dignes d'y occuper les places qui leur conviennent et dont voici la nomenclature désignée par les numéros.

« N° 4.—*L'Adoration des Bergers.*—La scène est dans l'intérieur d'une étable. L'Enfant Jésus qui vient de naître est couché sur des débris de charpente recouverts de paille. La sainte Vierge accroupie lève d'une main son manteau pour découvrir son fils qu'elle montre avec complaisance aux bergers, qui s'empressent à l'adorer. Un de ces bergers et une bergère, les plus voisins de l'Enfant, sont à genoux; leur attitude et leurs regards expriment l'étonnement

et l'admiration. Saint Joseph est debout derrière la Vierge ; il paraît faire les honneurs de l'endroit. Au fond de l'étable on aperçoit dans l'obscurité le bœuf et l'âne. Les caractères de tête, les effets de lumière et de clair-obscur rendent ce tableau intéressant.

» N° 23. — *Vision de saint Bernard.* — Portée sur les nuages, la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses mains, accompagnés de saint Joseph, apparaissent à saint Bernard, qui, vêtu de l'habit de son ordre, est à genoux sur un degré sur lequel on voit à terre, au-dessous de Jésus, la croix ornée de ses clous, et par-dessus la crosse et la mitre du saint abbé. Saint Joseph tient d'une main un lis, de l'autre il conduit la main du visionnaire dans celle de Jésus, qui, par un mouvement, annonce la même intention. — Ce tableau, plein de naïveté, est traité dans le style du Poussin. »

Ce n'est pas le plus important, mais peut-être le plus naïf, le plus agréable et le mieux achevé des tableaux de Le Tellier. Le saint Joseph est l'une des figures de ce saint les mieux trouvées que j'aie vues. La Vierge est d'une bienveillance charmante, le profil du saint Bernard est bien modelé, bien recueilli, et d'une sévérité très-simple.

« N° 33. — *Le Repos en Égypte.* — Assise sur des fragments de monuments antiques, la Vierge tient l'Enfant Jésus sur ses genoux, occupée à lire dans un livre qu'elle soutient de la main droite. Saint Joseph, debout, appuyé sur un autel antique, tenant un livre ouvert entre ses mains, paraît interrompre sa lecture pour écouter ou regarder ce que dit ou fait l'enfant. — Le fond du tableau est enrichi d'une pyramide égyptienne. — Ce tableau est d'une composition aussi gracieuse que naïve ; la figure de la Vierge est tout à la fois élégante et majestueuse ; la tête de saint Joseph est du plus beau caractère. »

« — Très-jeune encore, raconte Le Carpentier, après avoir, lui aussi, décrit *le Repos en Egypte*, et dans mes premières études à l'école de cette ville, j'allais souvent considérer ce

tableau, qui était placé à l'autel à droite de l'entrée du chœur des Grands-Augustins, d'où je l'ai tiré au moment de la vente de cette église pour être conservé au Musée, ainsi que deux autres qui décoraient le même temple. Je le regarde comme un des plus parfaits qui soient sortis du pinceau de Le Tellier. »

Le Repos en Égypte est signé : *P. Le Tellier inv. et pinx.* 1658. On y lit cette inscription du donateur : *Nobilis Antonius De la Mare D. de Chesnevarin in supremâ computorum Neustriæ camerâ regis consiliarius et auditor hanc tabellam incarnato Verbo, Deiparæ Virgini, sponsoque castissimo A° S. MDCLVIII et ætatis suæ LXVII dedit et in hac B. Augustini basilica ponendam curavit.*

Et ces trois distiques :

Accipe quam flexis genibus supplexque tabellam
Do Christo et Joseph, do tibi, Virgo parens;
Ut Pater ac Natus cum Flamine trinus et unus,
Sic individuam vos facitis Triadem.
In Cœlis mihi, Virgo potens, intactaque mater,
Da binæ Triados lumine posse frui.

J'avais d'abord eu lieu de prendre ce nom d'Antoine Delamarre pour un nom de peintre, le trouvant écrit *Antonius De la Marre* sous deux intéressants tableaux de l'église Saint-Vivien, dont l'un représente une tête de Christ, et l'autre une tête de Vierge; le premier d'un coloris délicieux, digne de Van Dyck, et qui est je crois de son école; quel peintre flamand se trouvait donc à Rouen, que Delamarre ait pu employer? En grisaille, à l'entour de la tête du Christ, sont peints d'une manière très-belle et très-large, des figures et corps d'anges finissant en ornement. La tête de la Vierge est moins belle de pinceau que celle du Christ. Elle est entre deux tiges de lis en grisaille; au bas se lisent: *Salva nos Dei Mater*, et le nom du généreux donateur, qui a encore gratifié

la bibliothèque de la même église Saint-Vivien, de bon nombre de ses livres.

En envisageant le *Repos en Egypte* de Le Tellier, remarque m'est venue que toutes ses Vierges avaient un caractère de tête commun entre elles, plus bourgeois peut-être que celui des Vierges de Mignard, mais plus large et plus simple, et d'une beauté pour le moins aussi plaisante.

« N° 42. — *Saint Joseph portant l'Enfant Jésus dans ses bras.* — Le saint est debout, vu de face; il a les yeux élevés vers le ciel, et tient l'enfant Jésus entre ses bras. Le fond du tableau représente la campagne.— Ce tableau, composé dans le style Poussin, est peint et composé avec le même esprit que celui de ce maître. »

Toujours chez Descamps, à propos de Le Tellier, la même préoccupation du Poussin. On peut, à la rigueur, trouver dans le saint Joseph et dans le paysage qui lui fait fonds, l'intention et le dessin du Poussin, mais là plus qu'ailleurs encore, avec l'exécution et la couleur du Champagne. (Le Poussin ne faisait-il pas assez de cas des paysages de Cham pagne?) — Tout est parfait dans cet ouvrage, dit Le Carpentier, où Le Tellier s'est montré le digne élève du Poussin, soit pour l'expression, le dessin, la beauté des draperies, soit pour la perspective. » — Il est signé : *P. Tellier inven. et pinxit* 1665.

« N° 63. — *La Vierge du Rosaire.* — Au centre du sujet, la Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui présente le rosaire à saint Dominique, auteur de cette institution, que l'on voit plus bas à genoux; un génie céleste présente à la Vierge le tableau où sont écrits les symboles des divers mystères. — Un chien tient le flambeau de la foi qui éclaire le globe, etc. — Ce tableau a des beautés ; la composition en est heureuse; une belle expression et un bel effet. »

« N° 74. — *Jésus-Christ monte au ciel.* — Jésus-Christ sortit de Jérusalem, mena ses disciples vers Béthanie, et de là jusqu'à la montagne des Oliviers; lorsqu'il y fut arrivé, il leva

les yeux au ciel, et les ayant bénis, il s'éleva doucement. Comme leurs regards demeuraient fixés vers le ciel, deux anges parurent et leur dirent : Hommes de Galilée, qu'admirez-vous ? Le même Jésus qui vient de s'y élever, viendra un jour sur une nuée, comme vous venez de le voir monter dans le ciel.—Le Sauveur s'élève au ciel entouré d'une gloire céleste ; deux anges le suivent et paraissent le désigner aux apôtres, qui, étonnés, les uns debout étendant les bras vers lui et semblent l'appeler, les autres prosternés à terre l'adorent ; toutes ces différentes attitudes, si intéressantes pour la composition, sont une pour l'expression : on voit que toute cette réunion est remplie du même sentiment ; c'est un mérite principal de ce tableau.—Le second plan offre la Vierge de profil ; la tête couverte d'une draperie bleue, elle partage les sentiments de l'assemblée. Outre de belles extrémités correctement dessinées, les têtes des apôtres spirituellement caractérisées, on y remarque une certaine chaleur qui donne la vie au tout ensemble. — Au-dessous de la Vierge, entre les têtes des apôtres, on distingue le portrait du peintre ; il est représenté de face et porte de petites moustaches. »

Le tableau de *l'Ascension du Christ* décore aujourd'hui le maître-autel de l'église du Collége. Ce que j'y ai avant tout cherché, c'est ce portrait de Le Tellier lui-même, désigné par Descamps et Le Carpentier d'une manière tout opposée ; l'un l'a vu de profil, et l'autre l'a vu de face. J'appuierai pour ma part, de toute ma chétive autorité, l'opinion de ce bon M. Descamps. Toutes les figures de Letellier portent d'ailleurs, je l'ai dit, un si vrai sentiment de la nature vivante, qu'on pourrait reconnaître des portraits dans chacune. La tête que Le Carpentier prenait pour celle du peintre, c'était sans doute la dernière tête à gauche, un peu levée vers le Christ, et dont on ne voit pas le corps ; or, une autre figure exactement semblable à celle-ci, pleine, luisante et à cheveux courts, se retrouve à droite, vêtue de vert, sur le premier plan du *Nunc dimittis*, dont nous parlerons tout à l'heure. Elle a bien l'air

d'un portrait, mais étant connu le caractère de peinture de Le Tellier, cette tête pourrait bien n'être qu'interprétée en réalisme d'un type connu dans la statuaire antique. La figure qu'après Descamps, je désignerai comme le portrait de Le Tellier, se retourne de face entre celles des apôtres, à droite; elle est douce, les cheveux sont châtains, l'œil douteux, le teint luisant tel qu'il l'a donné à presque tous ses visages; l'expression en est assez solide, plus froide que celle de Sacquespée, le peintre-poëte, l'inséparable pendant de Le Tellier.

« N° 90. — *Trois anges et chérubins portés sur des nuages.* — Vus à mi-corps, ils paraissent exprimer la douleur dont ils sont affectés. — Ce tableau vraisemblablement faisait le couronnement d'un autre principal qui devait être un Christ ou quelque sujet du même genre. »

« N° 91. — *L'Assomption de la sainte Vierge.* — La sainte Vierge est portée au ciel sur des nues; elle a la tête tournée vers la gloire qui l'attend; son expression est celle de la béatitude; elle est vêtue d'une longue robe blanche, avec une draperie bleue par-dessus, dont les bouts voltigent; les douze apôtres et les trois Maries sont à terre autour de la tombe dans différentes attitudes, qui toutes témoignent l'étonnement et l'admiration; la plupart regardent la sainte Vierge monter au ciel, tandis que d'autres semblent encore la chercher dans le tombeau. Ce morceau est composé dans le grand style du maître; le mouvement y est si bien exprimé, qu'on croit voir la scène se passer sous les yeux. — Le peintre s'y est représenté à peu de distance du curé de la paroisse à laquelle ce tableau appartenait. »

« N° 92. — *Jésus-Christ au tombeau.* »

« N° 93. — *Un Ecce Homo.* »

« N° 95. — *Une Résurrection.* »

« N° 96. — *Jésus-Christ donne les clefs à saint Pierre.* »

« N° 98. — *La Mère de Pitié.* »

« N° 99. — *Une Nativité.* »

« N° 116. — *Jésus-Christ mort, porté sur des nuées, entouré d'anges et de chérubins, en présence de Dieu le Père.*

« N° 139. — *Les Adieux de saint Pierre et de saint Paul.* — Ce tableau bien composé a beaucoup souffert et doit être restauré. »

Telle était la désignation du catalogue de 1809; dans le *Catalogue raisonné des tableaux exposés au Musée de Rouen*, 1824, Descamps a varié cette désignation :

« N° 269 (de ce catalogue). — *Le Domine quò vadis ?* Le peintre a représenté l'instant où les deux apôtres se rencontrent et se disent adieu. Saint Pierre portant l'instrument de son supplice rentre dans Rome, saint Paul s'en éloigne. — Ce sujet ingrat à rendre est composé dans la manière du Dominiquin, pour le style et la physionomie dans quelques têtes. »

Le Carpentier n'est pas d'accord avec Descamps sur le sujet : « On doit citer, dit-il, parmi les meilleures productions de Le Tellier, et pour la noblesse du style, un tableau représentant *les Adieux de Paul et de Silas allant au martyre ;* il avait décoré longtemps une chapelle de la cathédrale de Rouen, après avoir été placé précédemment dans le chapitre de cette métropole : toutes les belles parties de l'art se trouvent réunies dans cet excellent tableau, qui rappelle le beau style du Poussin et du Dominiquin. »

Les Adieux de Paul et de Silas remis en bon état depuis 1809, sont signés : *P. Le Telier, invenit et pinxit.* 1680. Si Le Tellier n'avait fait ce tableau, on aurait pu mettre en doute son voyage et ses études en Italie; mais là, il a marqué un vif et volontaire souvenir de l'école romaine. Voyez la simplicité solennelle de l'action, et ces anges lourds et de formes raphaëlesques qui volent avec des palmes dans les mains. Le cavalier d'Héliodore ne se retrouve-t-il pas au repos, dans le coin à gauche? La silhouette absolue et singulière de ce nègre portant le panier qui renferme les instruments de la crucifixation me plaît ; les figures de bourreaux sont d'un rude caractère ; le fond d'architecture romaine est

beau. On ressent dans tout ce tableau une sévérité pieuse et une vigueur de génie inaccoutumée qui le rend fort intéressant pour l'histoire de la manière ou plutôt des manières du maître.—Une petite copie ou esquisse de ces *Adieux de Paul et de Silas* se retrouve encore à Rouen, dans l'église de Saint-Maclou.

N° 220. — *La Présentation au Temple.* — L'action se passe dans l'intérieur d'un temple, orné d'une élégante architecture où est placé en avant un autel. Siméon, sous la figure d'un vieillard vénérable, est debout à droite de l'autel, il tient, posé sur ses langes, l'Enfant Jésus entre ses bras, et fait l'oblation au Seigneur. Le saint est vêtu d'une longue robe violette, sur laquelle passe un manteau de même couleur. La Vierge est à genoux sur un degré, les mains croisées sur sa poitrine, dans une attitude de soumission et d'offrande; elle est vue tout à fait de côté ; sa tête est coiffée de ses cheveux, relevés et attachés par des rubans blancs; elle est vêtue d'un grand manteau bleu qui recouvre une robe d'un violet clair; à sa droite, saint Joseph tient dans ses mains un petit panier dans lequel sont deux colombes blanches ; il regarde avec intérêt l'Enfant Jésus et saint Siméon ; son habillement est une tunique couleur gris violet, recouverte d'un manteau jaune qui passe de l'épaule droite à la cuisse gauche ; derrière saint Joseph, on voit deux spectateurs dont un, portant son doigt sur ses lèvres , semble imposer silence à son compagnon. Ils ont l'air de prêter grande attention à la cérémonie. A la droite de saint Siméon, et sur un plan plus reculé, sainte Anne appuyée sur l'autel, les mains jointes, se penche en avant, et exprime une vive admiration en regardant l'Enfant Jésus. Derrière elle on aperçoit un lévite, la tête couverte d'une étoffe jaune, qui tient appuyé sur l'autel un grand livre ouvert. — Le premier plan, en avant de l'autel, offre un jeune acolyte, debout, vêtu d'une robe blanche, tenant un grand chandelier qu'il repose sur son épaule; à la gauche de saint Siméon, un second acolyte, avec

le même accoutrement, termine cette belle composition. »

Je n'ai quasi rien à ajouter à une description si exacte du tableau de *la Purification*, qui, suivant Le Carpentier, est d'un bon style, d'une excellente composition et du plus beau fini, et décorait la contretable de la paroisse de Saint-Amand.— Je dirai seulement que plusieurs de ses figures se retrouvent dans le tableau de *l'Ascension du Christ*, qu'ils sont tous deux du même faire, et qu'ils doivent être rapprochés par l'époque de leur composition. Je n'ai vu de signature ni sous l'un ni sous l'autre.

Finissons-en avec la compilation d'Adrien Pasquier :

« M. Noël, à l'endroit cité, nous indique encore plusieurs autres tableaux de la façon de Le Tellier, tels qu'un *Saint Alexis couché sous un degré*, une *Sainte Famille*, et une *Purification*, qu'on estime être ses meilleurs tableaux ; peut-être que ce dernier est le même que *la Présentation au Temple*, si bien désignée par M. Descamps. »

« Quoique presque tous ces tableaux appartiennent plutôt à la fable qu'à la réalité (lisez pour apprécier la prêtrophobie maniaque d'Adrien Pasquier, la charmante notice de M. Charles Richard), ils n'en sont pas moins estimés, en ce que l'on voit le génie du peintre pour l'invention des personnages, et les couleurs qu'il a su adapter aux sujets qu'il voulait représenter. »

« M. Charles Le Carpentier a donné une notice de Le Tellier, dans la séance publique de la Société d'Émulation de Rouen du 9 juin 1817, page 36. »

Le Saint Alexis gisant sous l'escalier de sa propre maison, indiqué plus haut par Noël, est l'une des plus étonnantes œuvres de Le Tellier ; il y a, en vérité, atteint au plus haut style. Le Carpentier n'exagère pas, en disant qu'on pourrait l'attribuer à Le Sueur, pour la belle simplicité et la noblesse de l'architecture, s'il ne portait le nom de son auteur. Le moment choisi par Le Tellier, est celui ainsi traduit par la complainte populaire.

Il fut se présenter,
Accablé de misère,
Comme un pauvre être,
Sans se faire connaître,
Il demande à loger
Dessous un escalier.

Prince très-charitable,
Après avoir dîné,
Les miettes de vos tables
Faites-les-moi donner.....—
Sept ans de pénitence,
Sous ce triste degré,
Par jeûnes et abstinences,
Son corps a mortifié ;
Les valets et servantes
Crachaient, jetaient sur lui
Les saletés du logis. —

La figure mourante de saint Alexis est blême et pleine de la beauté solennelle de la mort; il a la maigreur divine des moines sacrés de Lesueur. Vêtu d'une courte tunique bleu-pâle, il est étendu sous le splendide escalier. Ses bras sont appuyés contre une pierre recouverte de son manteau rouge. Il occupe seul le tableau. De petits serviteurs descendent à gauche les degrés lointains de l'escalier. Letellier a répandu dans cette peinture un profond sentiment. Ce superbe *Saint Alexis* avait été peint, au dire de Le Carpentier, pour l'église des Gravelines, où déjà de son temps il avait été replacé depuis quelques années; mais il ajoute en note qu'il était placé dans une chapelle basse de l'église des Cordeliers, au-dessus du confessionnal : comment s'accorde-t-il? Moi, c'est dans l'église des Gravelines, aujourd'hui couvent de la Visitation, que les bonnes sœurs ont bien voulu me le laisser voir. Le couvent des Gravelines avait été fondé par quelques religieuses claristes, sorte de sœurs capucines, qui, s'étant sau-

vées épouvantées de la ville de Gravelines assiégée par les armes de Louis XIV, en 1658, se réfugièrent à Rouen, où de généreuses aumônes et de bienfaisants patronages les retinrent. La date de l'établissement, ou plus justement encore de la prospérité de cette humble communauté, me ferait attribuer le *Saint Alexis* à l'époque de la pleine maturité de Letellier.

Parmi les tableaux que n'aient mentionnés ni Pasquier, ni Descamps, ni Le Carpentier, j'en compterai deux attribuables à Letellier : l'un, au musée de Rouen, sans valeur extraordinaire, et qui représente sainte Anne conduisant la Vierge enfant au temple, dont on voit la colonnade à droite se profilant assez savamment; — l'autre est une *Salutation angélique*, et se trouve dans l'une des premières chapelles à gauche de la cathédrale. L'ange, de haute taille élancée, touche du bout du pied les dalles et vole encore. Il montre de la main droite le ciel, et de la gauche présente le lis. La Vierge, retournée vers lui, les yeux baissés, les mains croisées sur la poitrine, est agenouillée sur le prie-Dieu. Un livre derrière elle est posé sur sa chaise. L'aspect de cette peinture est clair, frais et jeune. La Vierge est pieuse : sa tête est comme la signature du tableau, si bien est reconnaissable en elle le type des Vierges de Letellier. Le dessin est très-bon ; on y remarque pourtant un peu de ce maniéré, que le sujet d'ailleurs comporte; il est sensible surtout dans les draperies volantes de l'ange.

Le Carpentier a connu un grand nombre de compositions de Letellier, qui sont aujourd'hui perdues pour nous. Il cite dans l'église des Augustins, qui renfermait déjà le *Repos en Égypte*, « un tableau admirable représentant des miracles arrivés au tombeau de saint Augustin; les figures en étaient grandes comme nature. Les religieux avaient eu la faiblesse de confier ce tableau, pour le net oyer, à un charlatan dont l'ignorance l'a perdu pour jamais, comme cela se pratique encore malheureusement de nos jours. »

« Le Tellier, quoique très-occupé à de grands travaux d'église, dit ailleurs Le Carpentier, a cependant travaillé pour quelques particuliers de Rouen : on connaît de lui des sujets d'histoire enchâssés dans des lambris, et de fort beaux portraits. On peut citer entre autres celui de messire Gui Duval, président à mortier, gravé par Landry (je n'ai pu le trouver au cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale). Ils ont beaucoup de ressemblance avec ceux de *Champagne.* Mais ces ouvrages restèrent exclusivement placés dans l'intérieur des maisons, et on sait assez, d'ailleurs, ce que deviennent les portraits de famille, lorsqu'après un siècle ou deux, le costume en paraît si ridicule, qu'on les envoie du salon au grenier, et souvent leur dernière destinée est de pourrir dans les sombres réduits des brocanteurs. — Ainsi les ouvrages de Le Tellier restèrent presque ignorés jusqu'au moment où les troubles arrivés en France les révélèrent au grand jour, et on fut tout surpris d'une découverte aussi inattendue. »

» Cet artiste infatigable, dit encore Lecarpentier, avait orné de ses productions la plupart des églises de son pays; il en était peu, en effet, qui n'en offrissent deux, trois et quelquefois jusqu'à six; ce que j'ai été à même d'observer dans mes longues recherches. J'ai découvert aussi, dans l'intérieur de quelques maisons de Rouen, des peintures de Le Tellier, mais qui souvent, enfumées ou peintes en plafonds, ont presque péri faute de soins et par le laps des temps; il faut ajouter, d'ailleurs, que la mode, qui change et régit tout à son gré, en avait déjà frappé probablement plusieurs autres d'une proscription éternelle; mais si le laps, l'humidité et l'insouciance ont détruit une partie des productions de cet habile peintre, il est consolant d'en posséder encore un assez grand nombre pour le juger, honorer sa mémoire et ses talents. »

Nos ancêtres avaient malheureusement pour nous le droit de phraser à l'aise sur la pensée d'un tableau et l'ingénieux parallèle que l'on pouvait faire d'un peintre avec tel autre

de ses confrères. Je n'ai pas le courage d'en vouloir sérieusement à De Haitze pour ses sermons ridicules : il avait sans doute oublié les ravages iconoclastes des huguenots, et ne savait pas ce qu'une révolution sociale pouvait faire tomber de cadres innocents de leurs murailles. — Mais Le Carpentier, qui avait vu la terreur balayer les églises, et disparaître dans l'ouragan des tableaux par centaines, comment, écrivant en 1817, n'a-t-il point compris pour nous l'intérêt d'une description naïve, d'une signature, d'un titre de tableau? N'avait-il point vu, depuis la création seulement du Musée de Rouen, plusieurs tableaux de son cher Letellier s'en échapper pour retourner on ne sait où? Les curieux de l'avenir lui auraient su plus de gré d'un simple catalogue des tableaux innombrables de Letellier qu'il avait vus avant 93 dans les églises de Rouen, — avec ces yeux de jeunesse qui gardent si bien le souvenir, — que des phrases d'une honnête, mais froide et incolore banalité, dont il a voulu habiller Letellier, sans lui donner un corps saisissable? Quelques pauvres dates suffisaient à cela.

Le Carpentier a d'ailleurs bien saisi certains caractères de la peinture de Letellier, mais sans les accorder, de sorte qu'il paraît se contredire : « C'est du Poussin qu'il tenait cette noblesse de style, jointe à la belle simplicité de l'antique qui se fait remarquer dans ses tableaux. — Peu sensible, ainsi que le Poussin, aux charmes d'un coloris brillant, il lui est inférieur pour la beauté et la noblesse du dessin.... il est cependant de ses tableaux dont la couleur est fort bonne... Ses airs de tête sont vrais et assez variés, ses caractères justes et bien saisis; l'expression est la partie où, à l'exemple du Poussin, il s'est montré le plus profond. Il n'a manqué à Letellier qu'un peu plus de ce feu, de cet enthousiasme, qui caractérisent les productions des grands génies. — Ne pourrait-on pas aussi lui reprocher peut-être que, trop strictement attaché à l'imitation servile de la nature, il l'a quelquefois rendue sans choix et dénuée de ce beau idéal, dont les

grands maîtres de l'art nous ont laissé de si nombreux exemples? c'est ce qui l'a fait tomber, surtout vers les dernières années de sa vie, dans une manière molle et ronde, défaut qui ne se rencontre pas dans ses tableaux faits dans la vigueur de l'âge, où l'on trouve un bon goût de dessin formé sur les grands principes de l'habile maître dont il était l'élève. »

S'il y a une énigme dans la nature de Letellier, Philippe de Champagne en donne assez le mot. Les contemporains, semble-t-il, ne s'envisagent pas d'un œil sain les uns les autres : ceux de Letellier croyaient reconnaître en lui tous les traits du Poussin, et le Champagne n'a jamais eu incontestablement d'élève plus intelligent, plus naturel, plus involontaire, plus fatal, pour bien dire. C'est ce qui fait l'originalité de Letellier dans l'école française. Plus on le regarde, moins on le trouve fidèle au Poussin; les glaces de son tempérament l'en séparaient profondément. Quel admirable portraitiste il était né pour être! Il vise si heureusement à cette naïveté de vie et de vérité qui qualifiaient Champagne! ou plutôt il possédait cette naïveté par don de nature. A Rome, au lieu de copier sur toile, à la suite du Poussin, les plus beaux antiques, comme modèles de beauté suprême, il en eût ramené au réel et à la vie les types idéalisés. Letellier est bien un peintre français par le caractère foncier de sa peinture : point de fantaisie, une grande et solide raison. Et dans cette ville, où Letellier exerçait sa sage froideur et dessinait ses tranquilles contours, étaient nés et déjà travaillaient les deux maîtres tourmentés, Jouvenet et son neveu Restout. La main de Letellier, autant que je l'ai pu observer, a connu trois manières : la première, qui traduit peut-être le mieux sa nature, est celle où il peignit le *Repos en Egypte*, la *Vision de saint Bernard*, le *Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus*. Je ne vois point dans tout cela de tableaux de jeunesse, mais ceux-ci sont remarquables par une bonne solidité de coloris. — Je placerai dans la seconde manière l'*Ascension du Christ*,

la *Purification* et la *Salutation angélique*, toujours aussi sûrs de composition, mais plus pâles, plus finis et peut-être un peu plus secs de pinceau. — Enfin, la troisième manière, qui ne m'est manifestée que par les *Adieux de Paul et de Silas*, me montrerait Letellier amené par la vieillesse à un véritable sentiment du style italien, que son âge mûr n'avait point su comprendre. Il est de très-grands peintres dont les qualités ont été, avant tout, celles de leur jeunesse. Letellier était de ceux qui, comme Poussin, son maître, ne s'usent point, mais s'élèvent en vieillissant. Malgré l'insinuation de Le Carpentier, le tableau de 1680 a sur ceux de 1658 toute la puissance supérieure d'une gravité magistrale.— Disons, en dernier mot, que toutes les œuvres de Letellier sont pénétrées de grâce et d'onction intérieure, et reflètent la vie douce à la fois et sévère de ces villes de province, où s'est cachée sa chaste gloire.

En janvier 1669, était né à Andely dom Robert François Letellier; il mourut à Caen, le 4 janvier 1743, à soixante-quatorze ans. Il avait fait profession chez les bénédictins de Lyre, en 1688, et succéda à D. Massuet dans la chaire de philosophie et de théologie à Saint-Étienne de Caen. Il refusa constamment toute espèce de supériorité dans son ordre, vécut et mourut de la manière la plus édifiante. Il réfuta dom Lecerf sur son sentiment des trente-trois saints qu'on honore à Saint-Vandrille. Ce qu'il a écrit sur cette matière était conservé in-4° dans la bibliothèque de cette abbaye. (C'étaient les saints qu'avait peints à fresque Sacquespée, autour du chœur de Saint-Vandrille.) — Quoique Guiot n'en dise rien là, dans son *Moreri normand*, cet admirable bénédictin, dom Robert François Letellier n'était-il point encore de cette heureuse famille, qui, apparentée à Poussin par sa chère sœur, avait donné à ce grand peintre un légataire universel et mieux encore un digne élève?

La mémoire de Letellier doit tout à Le Carpentier. Par reconnaissance pour celui dont les tableaux avaient été le charme

et l'étude de son enfance, Le Carpentier le garda de ruine et d'outrage dans les mauvais jours, et n'eut de repos que lorsqu'il eut abrité dans le Musée de Rouen les plus importantes compositions de Letellier. Il écrivit de plus son éloge, et je n'ai fait, pour ma part, qu'ajouter quelques pièces à ce *trophée,* qu'il se vantait justement d'avoir *élevé à la gloire* du peintre normand, élève du Poussin. Ce zèle généreux pour la glorification des grands peintres, qui a consumé Le Carpentier, ne lui a pas été assez payé. Rien ne nuit aux artistes, croyez-le bien, comme la science trop pédante de leur histoire et de leur art. S'il n'eût été si docte expert en maîtres et en écoles, il eût peut-être regardé sa luxuriante patrie de Normandie avec ses propres yeux, et au lieu de faire involontairement des pastiches charmants, tantôt de Vernet, tantôt de Loutherbourg, il eût produit de lui-même ses délicates qualités de paysagiste. Il a sacrifié son honneur à celui des illustres qu'il admirait. Quelque jour peut-être m'appliquerai-je à lui dresser à son tour *son trophée* à cet honnête Le Carpentier, l'un des derniers peintres fidèles à leur province qu'aura connus la France.

QUINTIN VARIN.

QUINTIN VARIN.

Puisque je viens de montrer l'auguste douleur du vieux Poussin pleurant sa bonne femme, puisque je viens de parler des petites inquiétudes de ses derniers jours, et de Letellier son élève, peut-être bien son parent, — je ne puis pas choisir meilleure place pour faire entreconnaître au lecteur le brave peintre, maltraité de la gloire, qui apparut à l'enfance du Poussin comme un génie de lumière, et lui écarta les entraves de la famille et de sa bourgade, pour le vouer au monde et à ses destinées suprêmes. — Nicolas Poussin avait appris le premier usage du crayon et des pinceaux de Noël Jouvenet, grand-père de Jean ; il travailla par la suite à Paris, sous Ferdinand Elle et sous Lallemand, et de combien d'autres écouta-t-il les leçons ! mais il ne voulut jamais reconnaître qu'une voix, celle qui avait éveillé son enfance et lui avait révélé là-bas, aux Andelys, là-bas en Normandie, là-bas au coin du feu de son père Jean Poussin, le divin art de la peinture ; il n'a jamais avoué que ce maître Quintin Varin ; il a emporté ce nom uni au sien dans les âges, il ne lui devait pas moins. Dieu, en faisant ainsi, a voulu qu'une bonne action fût mieux payée que plusieurs belles œuvres.

Détachons pour un moment Quintin Varin du Poussin. Sa vie, ou le peu qu'on en sait, montrera, entre autres ensei-

gnements, à quels méchants hasards se doit la perte d'une immortelle renommée.

Il est possible de croire, et presque de prouver, qu'au lieu de produire seulement le plus grand maître qui eût illustré la France, Quintin Varin, l'occasion donnant travail à ses pinceaux, eût été proclamé l'un des peintres les plus extraordinaires de son temps.

C'est Felibien sans doute, dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, qui a fait Quintin ou Quentin Varin natif d'Amiens; De Piles, Florent Le Comte, D'André-Bardon, et tous les autres, et jusque dans la *Biographie Universelle*, ont suivi cette erreur de Felibien; et moi-même l'ai répétée à tort dans la préface de ce présent livre. Felibien avait entendu dire qu'il y avait des peintures de ce maître à Amiens, et peut-être qu'il s'y était retiré pour mourir; et de là, Quintin Varin, natif d'Amiens. Du reste, chez tous ceux qui ont écrit l'histoire de la peinture, nuit complète et triste indifférence sur la vie de Varin. Maria Graham, dans ses *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, est la seule qui, en parlant de l'enfance de l'élève, se soit senti le désir de pénétrer et d'expliquer la portée du maître.

« Passeri nous dit que Nicolas Poussin fut souvent grondé par son maître d'école, parce que, au lieu d'étudier, il dessinait sur les pages de ses livres. Cet amour précoce de l'art fut sans doute excité par les beautés naturelles des environs de la ville des Andelys, qui est située au milieu de collines agréables, sur la rive droite de la Seine, là où ce fleuve, ayant sa plus grande largeur, serpente au travers de la belle et fertile province de Normandie. Les alentours de cette ville sont maintenant embellis, et furent autrefois défendus par plusieurs de ces tours pittoresques que les Normands ont laissées dans les divers lieux de leur domination, depuis le nord de l'Angleterre jusqu'au midi de l'Italie et de la Sicile. Les esquisses du jeune Poussin attirèrent l'attention de Quintin Varin, *natif d'Amiens*, et établi pour lors aux Andelys. L'état

de la peinture était à cette époque fort peu avancé en France; tous les défauts qu'on reproche avec raison à l'école française existaient alors au plus haut degré, et si l'on commence à entrevoir le goût plus épuré des Lebrun et des Lesueur, Varin peut réclamer l'honneur d'être un des premiers entre ceux qui ont pénétré dans la route du perfectionnement. Son tableau de la *Présentation du Christ au Temple*, peint pour les Carmes déchaussés, et celui de saint Charles Borromée, exécuté pour l'église de Saint-Étienne du Mont, sont considérés comme ses meilleures productions et ont un mérite réel; il est donc naturel de penser qu'il devait avoir beaucoup de réputation dans une ville de province. Cette circonstance, jointe aux instances pressantes de Nicolas, vainquit à la fin la répugnance qu'éprouvait Jean Poussin à laisser son fils se livrer à son goût pour la peinture; et après des efforts répétés pour le détourner d'une carrière qui offrait si peu de chances de succès, il lui permit de s'établir auprès de Varin, et de devenir son élève. — C'est à l'intérêt vraiment paternel que son maître prit à ses progrès et à la bonne direction qu'il donna à ses études, que le Poussin fut redevable de ses succès futurs. »

Cette page de Maria Graham renferme quelques erreurs de faits qui se relèveront d'elles-mêmes un peu plus loin, et aussi quelques mots ridicules, qui tiennent par malheur à l'esprit trop sèchement philosophe et libéral de cette honorable dame anglaise. — L'intention de justice et de vérité est du moins évidente et d'autant meilleure, qu'à l'heure où écrivait Maria Graham, le plus charmant faiseur de romans en France, Charles Nodier, en bâtissait un sur Quintin Varin. Voici ce qu'on lit dans le *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne Normandie*.

«...... Mais toutes les renommées d'Henri d'Andeli, de Thomas Corneille et de Turnèbe, pâlissent devant celle qui doit illustrer à jamais le modeste coteau du hameau de Villers et qui fait palpiter le cœur au nom du *Clos Poussin*. C'est sur

le revers de la montagne, c'est près de ce petit bois, qu'est né le Poussin, dans une chaumière dont il ne reste plus de vestiges, le 15 juin 1593. Son génie s'est inspiré de ce ciel, et de ces bois, et de ces eaux. Il y a quelque chose de lui dans la lumière qui nous y éclaire, et dans l'air que nous y respirons. Pourquoi une pierre modeste, qui aurait peu coûté à la munificence de l'autorité, n'a-t-elle pas encore rappelé au passant l'enceinte abandonnée d'où ce génie s'est élancé vers une gloire immortelle? il aurait suffi d'y tracer la simple épitaphe du berger Arcadien : Moi aussi, j'ai gardé des troupeaux sur cette colline!... — Le père du Poussin était pauvre... heureusement, ce respectable homme avait un ami dont il faut conserver le nom ; il s'appelait Varin, et il était peintre, comme on l'est dans un hameau, sans maîtres, sans inspirations, sans modèles. Cependant, Varin a laissé derrière lui tous les artistes français de la même époque. Il a créé le Poussin, et eût-il été un grand peintre, le Poussin serait encore son plus bel ouvrage. »

N'admirez-vous pas l'imagination poétique qui travestit, pour lui ménager plus grand honneur, l'un des peintres les plus vagabonds et les plus savants de son temps en un pauvre diable qui n'a jamais passé les portes de sa ville, et tout juste habile à peindre les enseignes d'auberges des Andelys? Du reste, Charles Nodier avait pu prendre le germe des lignes ci-dessus ailleurs que dans un rêve. Dans un *Eloge de Nicolas Poussin*, couronné, le 4 juillet 1808, par la Société d'agriculture, sciences et arts du département de l'Eure, M. Nicolas Ruault écrivait cette phrase : « Un peintre, nommé Varin, voisin de son père, favorisait en secret les dispositions extraordinaires du jeune Poussin. » — Les biographes d'artistes ont, entre tous, le défaut de se copier les uns les autres. Ce que l'un a menti, l'autre le rementira ; ce que le premier a omis, les suivants se garderont bien de le chercher et de le produire. Depuis Felibien jusqu'à M. Gence, Varin, natif d'Amiens, a fait deux, le dernier dit trois tableaux, qu'aucun,

d'ailleurs, n'a jamais voulu examiner ni décrire. Quand on a ajouté qn'il aida le grand Poussin à s'acheminer dans la carrière de la peinture, on en a fini sur Varin ; pas un mot de plus sur lui, depuis cent cinquante ans, n'avait grossi les biographies. Pauvres peintres, si votre vie n'est pas racontée entière par qui vous nomma le premier, vous n'aurez dans l'éternité que ce que celui-ci vous aura donné. Il y a plus de quatre-vingts ans pourtant (en 1765), que Piganiol de la Force a imprimé ceci dans sa *Description historique de Paris et de ses environs.*

« Sur l'autel de la chapelle de saint Charles (dans l'Église Saint-Jacques de la Boucherie), est un tableau très-estimé, dans lequel saint Charles est représenté distribuant ses aumônes à une troupe de pauvres assemblés sous le vestibule d'une église. Ce tableau est de Quentin Varin, peintre célèbre, sur lequel l'historien de la paroisse de Saint-Jacques donne une note qui mérite d'être rapportée ici. Varin, originaire de Picardie, après avoir reçu à Beauvais des leçons de peinture de François Gaget, chanoine de Beauvais, et après avoir appris la perspective du frère Bonaventure d'Amiens, capucin, surpassa bientôt ses maîtres. Mais Beauvais étant un théâtre trop étroit pour tirer parti de son talent, il alla à Paris, et se retira d'abord dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de Saint-Jacques de la Boucherie, qui lui fit faire le tableau dont on vient de parler. L'intendant de la reine Marie de Médicis ayant vu ce tableau, en fut charmé ; et comme la reine cherchait alors un peintre pour décorer la galerie du Luxembourg, l'intendant alla chercher Varin dans son grenier, et le présenta à la reine. Ce peintre donna de magnifiques dessins, qui furent adoptés ; mais il disparut tout à coup : il s'était lié d'amitié avec un poëte nommé Durant, qui, ayant indiscrètement fait une satire contre le gouvernement, fut arrêté et pendu peu après. Varin, craignant de participer au malheureux sort de son ami, se cacha si bien qu'il fut impossible de le déterrer.

Cela fut cause que l'on fit venir d'Anvers le fameux Rubens, au pinceau duquel on est redevable des riches peintures qui décorent la galerie du Luxembourg. Varin reparut quelques années après, et fit pour la reine *la Présentation de Jésus-Christ au Temple,* dont cette princesse fit présent aux Carmes du Luxembourg. Il a fait aussi *le Paralytique* qui est à Fontainebleau. Varin a eu la gloire de donner d'utiles leçons au célèbre Poussin. »

Voilà, je pense, une historiette assez curieuse; elle ne nous révèle pas seulement les méchants hasards et les agitations d'un grand peintre inconnu ; elle touche à l'épisode de la vie de Rubens qui intéresse particulièrement la France. C'est de l'histoire internationale des arts. Grâce à ce fragment, toute la vie de Quintin Varin se reconstruit.

Il était donc bien vraiment Picard, mais Amiens n'était pas sa ville. M. Gilbert, dans sa description de la cathédrale d'Amiens, dit que Varin était né à Beauvais, et l'historien de l'église de Saint-Jacques la Boucherie le laisse assez entendre. A propos de cet historien de la paroisse de Saint-Jacques, cité par Piganiol de la Force, je dirai que je ne pense pas que son travail fût un livre imprimé. Presque toutes les églises, avant la révolution, de même que presque tous les couvents, avaient des espèces de chroniques ou d'archives où se consignaient tous les événements intéressant de près ou de loin, soit la fabrique, soit la communauté, les travaux achevés, les travaux entrepris, et les mains employées. — Le premier prêtre ou moine lettré prenait les fonctions d'historiographe, et son journal était sa tâche patiente. Celui-là mort ou perclus, un autre ramassait sa plume, et ainsi se perpétuaient ces œuvres, dont certains échantillons nous sont restés. Depuis quelques années, plusieurs évêques bien intentionnés ont voulu faire reprendre par leurs curés de pareilles besognes; mais grand était l'embarras : pas le moindre registre, pas la moindre feuille n'était là pour renouer la vieille légende interrompue. Allez de-

mander au vicaire, allez demander au curé de quelle main est le tableau qui décore leur maître-autel ; un seul sur trente saura à peine vous le dire. Les autres, quand la largesse impériale ou royale leur abandonna une œuvre splendide, n'ont pas eu la pensée qu'il y eût un nom de peintre à recueillir.

Le titre de maître du Poussin a revêtu le nom de Quintin Varin de je ne sais quelle apparence paterne et grave, dont sa figure à peine entrevue semble pour moi vouloir se dégager. Au contraire, je suis tout prêt à lui soupçonner des allures d'esprit jeunes, vives, inquiètes, aventureuses. Un pédant lourdaud n'eût pas jeté un œil si clair sur les destinées d'un enfant ; s'il n'eût point été échauffé d'enthousiasme naturel, il n'eût point si bien prêché et convaincu une honnête et ignorante famille ; et les préceptes qu'il donna à l'enfant ne l'eussent point si avant pénétré, venant d'une routine sans ardeur.

Il n'est guère possible d'indiquer que trois dates dans la vie de Quintin Varin, et aucune de ces trois ne fixe son âge. Les registres des paroisses de Picardie pourront seuls quelque jour nous apprendre en quelle année il vint au monde. Un brave chanoine de Beauvais, nonmé François Gaget, lui apprend la peinture ; puis bientôt, voyant les progrès de Varin, et ne se sentant point une science assez complète pour lui apprendre toutes les parties du métier, il l'adresse à l'un de ses confrères en art et en clergie, à un docte capucin d'Amiens, le frère Bonaventure, qui lui enseigne les règles de la perspective, — *la vive et glorieuse perspective,* comme disait, en 1501, le Lorrain Pelegrin, la perspective, cette *tant douce chose,* comme Paolo Uccello la nommait sans cesse dans son cœur, — la perspective que les peintres primitifs honorèrent d'une importance si haute, et dont lui, Quintin Varin, devait faire voir dans tous ses tableaux une science presque passionnée. Varin ayant vite épuisé le savoir du frère Bonaventure, et Beauvais n'étant pas seulement, comme dit l'historien, un théâtre trop étroit pour tirer parti de son talent,

mais plutôt encore une terre incapable de le féconder et de le faire croître, prit le grand moyen des peintres du temps; il voyagea par les provinces, où il sema sans doute ses premières peintures dans les villes petites et grandes qu'il rencontra sur le chemin de Paris. Charles Perrault, entre les hommes illustres de son siècle, ne nous montre-t-il pas le fameux élève de Varin, Nicolas Poussin lui-même, âgé de dix-neuf ans, après qu'il eut étudié à Paris (trois mois sous Ferdinand, un mois sous Lallemand, suivant Moreri), « *faisant quelques voyages en province*, et particulièrement à Blois, où il peignit deux tableaux dans l'église des Capucins, qu'on va voir avec admiration, quoiqu'ils se ressentent un peu de la faiblesse de son âge. » Et le voyage en Poitou avec ce jeune gentilhomme, qui l'avait pris en amitié et dont la mère le traitait en laquais; et le retour aux Andelys, pénible et découragé, et les deux premiers départs malheureux pour cette Italie qui lui garde la gloire, pauvres voyages déguenillés qu'arrêta à Florence et à Lyon la maladie et la misère, et où le grand Poussin gagna le pain de sa route en peignant qui a jamais su quoi?

Quintin Varin, voyageant de la sorte, vint à passer par les Andelys. C'était vers 1610. Personne ne parle de tableaux qu'il y ait laissés : il est pourtant certain qu'il y fit séjour. On lui parla d'un enfant de quinze ans, « qui, selon Perrault, avait fait connaître son talent dès que sa main avait été assez forte pour exprimer par des linéaments les images qu'il avait dans l'esprit. » — Maria Graham vous a dit, d'après Passeri, et vous trouvez dans Félibien que cet enfant « s'occupait sans cesse à remplir ses livres d'une infinité de différentes figures, que son imagination seule lui faisait produire (quel bibliophile ne mourrait de joie en découvrant l'un de ces livres d'écolier?) sans que son père ni ses maîtres pussent l'empêcher, quoiqu'ils fissent toutes choses pour cela, croyant qu'il pouvait employer son temps plus utilement à l'étude. »

Mais ce n'est pas tout. La passion absolue de ce jeune homme pour le dessin se nourrissait si avidement de toute image peinte, sa mémoire en digérait si bien la couleur et la pensée, que son génie, en maturité pleine, put, quarante ans plus tard, en retracer les lignes encore bien vives. Un homme, d'un souverain crédit en ces hautes matières, m'a dit que les superbes vitraux gothiques de l'église des Andelys offraient de certaines parties, dans leur composition, dont il était impossible de méconnaître la trace sur les toiles du Poussin. Voyez-vous l'enfant distrait à l'église, dans sa prière ingénue, par les figures fières et les naïves ordonnances de ces vieux maîtres verriers, qui ont tant glorifié la Normandie; c'est un trait profond de l'histoire de l'art.

Quintin Varin put remarquer ce jeune homme rôdant curieusement autour de sa demeure ou de ses tableaux, ou plutôt sans doute lui fut-il présenté par le premier venu de ce pays. Varin vit les travaux et les essais de Nicolas Poussin, et « jugeant, dit Perrault, où pouvaient aller de tels commencements, il conseilla à ses parents, qui étaient fâchés de le voir s'amuser à dessiner au lieu de s'appliquer aux études ordinaires, de le laisser suivre son inclination, et il l'aida beaucoup de ses conseils et de ses préceptes. » — « Le jeune élève, continue M. Gence, dans *la Biographie universelle*, apprit de lui, entre autres procédés, à peindre en détrempe, avec d'autant plus de facilité qu'une conception vive, jointe à un sentiment juste des rapports, le portait à exprimer rapidement et avec un certain goût ce qu'il voyait et imaginait. »

Pour que le jugement et les conseils d'un peintre, qui se trouvait passagèrement dans la petite ville des Andelys, inspirassent quelque confiance à un vieux soudard, noble, un peu entêté et un peu méfiant, comme devait être messire Jean Poussin, il fallait que Quintin Varin eût déjà une certaine gravité d'âge, et vers 1610, il ne pouvait guère compter moins de dix à douze ans de plus que Nicolas Poussin, qui en

avait seize. Quant à ses mérites, que nous verrons bien extraordinaires pour son temps, il eut du moins celui d'exalter si puissamment les instincts et l'ambition du Poussin, que quelques mois après, ne pouvant plus tenir dans sa petite ville, celui-ci s'échappait vers Paris, assez savant déjà, par les révélations sur l'art qu'il tenait de Varin, pour mesurer et mépriser les écoles les plus renommées de la grande ville. Et c'est ainsi, suivant de Piles, que Varin aida le Poussin à s'acheminer dans la carrière de la peinture.

Le récit copié par Piganiol nous apprend que l'arrivée à Paris de ce pauvre Varin fut encore plus misérable et plus dénuée que ne devait être celle de ce grand génie qu'il venait de déterrer de la Normandie, pour la gloire de la France, parmi les nations. Retiré dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de Saint-Jacques de la Boucherie, Quintin Varin peignait des esquisses. Une chance inespérable fit que ce marguillier avait certain goût pour les bonnes peintures, ou peut-être plutôt ne faut-il louer en lui qu'une âme charitable. Il prit pitié de ce pauvre peintre crotté, dont le soleil, en perçant les toits, desséchait les couleurs. Il lui commanda, — par économie, qui sait ? — pour sa fabrique, un tableau destiné à décorer l'un des plus importants autels de l'église. En effet, on trouve dans Piganiol, qu'il y avait dans l'église Saint-Jacques de la Boucherie une confrérie célèbre, sous le nom de Saint-Charles-Borromée, consacrée particulièrement au soulagement des malades et des pauvres honteux (Quintin Varin aurait pu être de ces derniers). Cette association, munie d'indulgences par deux bulles de Paul V, fut autorisée par des lettres patentes entérinées au parlement. On y vit entrer tout ce qu'il y avait de plus grand dans le royaume; Anne d'Autriche, femme de Louis XIII (bientôt protectrice de Varin), et depuis le temps d'Anne d'Autriche et de son peintre, Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, le dauphin son fils, la duchesse d'Orléans, la princesse de Condé, etc. Et c'est sur l'autel de cette chapelle que le mar-

guillier protecteur de Varin fit placer son excellent tableau de Saint Charles distribuant des aumônes à une foule de pauvres assemblés sous le vestibule d'une église. Quintin Varin eut toujours ce favorable hasard de travailler pour des autels privilégiés ou bien patronés. Le Saint Charles de Quintin Varin, tableau auquel il dut tant, et auquel il eût pu devoir davantage encore, a été perdu depuis la démolition de l'église qu'il décorait; je n'ai pu en découvrir la trace.

Reportez-vous maintenant, lecteur, à l'anecdote de l'historien de Saint-Jacques. L'intendant de la reine Marie de Médicis voit cette peinture et en est charmé. C'était le moment où la reine, réconciliée avec son fils, Louis XIII, voulait habiter son beau palais du Luxembourg, et cherchait partout un peintre auquel elle pût en confier l'embellissement. Son intendant pense au tableau de saint Charles, va chercher Varin dans son grenier, et l'amène à la reine, sa maîtresse. Marie de Médicis montre sa galerie à Varin et lui demande des dessins. Ce brave peintre picard avait ses cartons pleins de projets superbes. Il les vide sans retard sur le papier et les reporte au Luxembourg. La reine les trouve magnifiques et les adopte. Dès le lendemain, quand il voudra, il les exécutera. Le mur est prêt. C'est la fortune, c'est la gloire de Quintin Varin ; mais le lendemain, mais le surlendemain, il ne revient pas. On le cherche; il avait disparu. De grenier à grenier, de gouttière à gouttière, il s'était lié d'amitié avec un poëte crotté, nommé Durant, qui, sans doute, pour gagner quelques sous, faisait des pamphlets et des libelles contre la cour. Tant de gens alors s'en mêlaient! Durant joua de malheur à ce jeu. On l'arrêta et on le pendit. S'il eût fait des libelles contre Dieu, comme Théophile ou Petit, on l'eût brûlé. A la nouvelle de la pendaison de son ami Durant, Quintin Varin perdit la tête. Il crut voir tous les sergents à ses trousses, et un second gibet dressé pour son service en place de Grève; il se jeta dans la première cachette qu'il trouva, il s'y tapit, et n'en sortit plus. Il était de fait si bien

caché, que ses meilleurs amis ne le purent découvrir. Et voilà comment la corde qui pendit Durant, le pauvre poëte inconnu, étrangla du même coup la gloire de Quintin Varin, le pauvre peintre. La reine perdit patience. Mais par quelles merveilleuses peintures remplacer les *magnifiques* dessins de Quintin Varin ? La France n'était pas riche alors en tels maîtres ; il fallut regarder au dehors. Marie de Médicis pensa à Rubens. C'est en 1620 que cette princesse fit inviter Rubens à se rendre d'Anvers à Paris, par l'intervention du baron de Vicq, ambassadeur de l'archiduc Albert à la cour de France. 1620 se trouve donc être la date fixée de cette mémorable aventure de Quintin Varin. A quelles misérables chances tient la gloire ! Si un poëte affamé n'eût point écrit, pour gagner du pain, un méchant libelle dont personne ne sait aujourd'hui le titre, Quintin Varin, natif de Picardie, serait aujourd'hui renommé l'un des grands maîtres de notre école primitive. Il eût attaché son nom à une œuvre considérable, où il eût pu développer tout à l'aise sa valeur et son génie, et qui, sans cesse regardée par les seigneurs et les peintres, se fût aussi bien conservée jusqu'à nous, que les panneaux peints par Champaigne et les toiles du maître souverain des Flamands. Si la France, d'autre part, y eût perdu la galerie Médicis, qui, toute prodigieuse qu'elle soit, n'est point des plus étonnants travaux de Rubens, elle y eût gagné un beau nom de peintre, né et nourri de son terroir ; et Quintin Varin ne devrait pas à une *anecdote* (mot cruel de d'André-Bardon), à l'anecdote de l'éducation du Poussin, d'avoir échappé à l'oubli, quand il pouvait mériter un haut renom par l'exécution d'une œuvre qu'il avait déjà conçue et tracée. Où êtes-vous, *magnifiques* dessins de Quintin Varin, pour donner raison à mes regrets?

Varin reparut quelques années après ; — mais c'était une vie manquée : l'occasion de sa fortune, l'heure de sa gloire avaient passé, passé à tout jamais.

La bonne et pieuse reine Anne d'Autriche lui commanda

de peindre un tableau, qu'elle donna aux Carmes Deschaux qu'elle protégeait, pour qu'ils en décorassent leur grand autel. On sait que l'église des Carmes, de septembriseuse mémoire, existe encore rue de Vaugirard, au coin de la rue d'Assas, et que ses arceaux ont conservé de belles peintures de Bertholet Flemael. Mais le tableau du Varin, il faut le chercher ailleurs. Presque tous ceux qui ont parlé de ce tableau du grand autel des Carmes Déchaussés, près le palais du Luxembourg, l'ont désigné ainsi : *une Présentation au Temple*. Florent Lecomte, dans son *Cabinet des Singularités*, l'a spécifié en autres termes assez importants : *Saint Siméon tenant le petit Jésus entre ses bras*. Lors de la révolution, ce tableau vint au Louvre grossir le nombre de ceux provenant des églises de Paris. Par la suite, au lieu de retourner à son autel primitif, la *Présentation au Temple*, de Quintin Varin, fut donnée à la paroisse de Saint-Germain des Prés, de Paris. C'était un grand tableau, haut de 5 mètres 58 centimètres, et large de 3 mètres 3 centimètres. Il était en ce temps-là, comme il est encore aujourd'hui, en parfait état de conservation. Mais, je le dois dire, je n'ose parler de cette toile du Varin qu'avec un profond embarras. Elle est faite pour confondre toutes les idées convenues sur les différentes époques de la peinture française. S'il faut véritablement donner au Varin, peintre picard, devers l'année 1630, une pareille composition colorée de telle sorte, l'on doit bien vite dire hardiment que ce brave homme, en cheminant de ville en ville, en hantant les poëtes, et en vivant au hasard, avait deviné Venise et Anvers, et Jouvenet, et Coypel, et tous les plus grands peintres français qui ont vécu cent ans après sa *Présentation au Temple*. Je ne connais pas de peinture de Simon Vouet, ce maître aux teintes sauvages et triviales, suivant l'expression de De Piles, qui soit digne, pour le coloris, de servir de couvercle à celle-ci de Varin. — L'ordonnance n'en a rien d'extraordinaire. La Vierge, blonde, pure et gracieuse, vient de présenter l'Enfant Jésus au vieillard Siméon, qui, le tenant

dans ses deux bras, se penche sur lui, pour mieux voir de ses yeux le Salutaire du Seigneur. Le saint Siméon est superbe de tournure, et les Vénitiens seuls ont connu les tons dont est peinte sa robe rouge. Ce personnage tient le milieu du tableau et y occupe un grand intérêt. Le saint Joseph tenant les colombes est à demi caché derrière la haute figure éclatante de la Vierge. Anne, la prophétesse, tête de vieille fort belle et pleine de feu, occupe la gauche du tableau, et surmonte un groupe d'une belle jeune femme, assise sur les degrés, avec son enfant. Je le répète, toutes les figures de ce tableau pourraient être de cent ans postérieures au pinceau de Varin. Cazes, l'élève des Boullongne, a souvent rencontré les tons et les plis de draperies du vêtement de la Vierge, et jusqu'à la grâce presque maniérée de ses yeux et de son front; mais je ne vois dans aucun de ce temps un coloris aussi riche et aussi vigoureux. Derrière le grand-prêtre, on voit s'étendre une galerie du plus bel effet de perspective (rappelez-vous les leçons du frère Bonaventure); sur l'entrée de la galerie, paraît un lévite; en haut du tableau, au cintre de ce portique du Temple, Varin a peint l'écusson royal d'Anne d'Autriche, donatrice de son cadre: c'en est la date, la preuve et la signature. J'ai dû d'autant plus longuement parler de cette peinture de Quintin Varin, qu'elle joue un grand rôle dans le jugement que les deux siècles passés ont fait de lui. Plusieurs écrivains n'ont même connu de lui que sa *Présentation au Temple*. D'André Bardon dit en termes exprès que le Poussin et ce tableau sont *les deux particularités qui seules aient transmis son nom jusqu'à nous*. Parmi ses autres toiles, celle-ci est partout ailleurs citée la première.

Tout semble d'ailleurs avoir conspiré pour empêcher le Varin d'être connu par ses œuvres. Le premier graveur né du nom d'Audran, Karl Audran, a exécuté une petite estampe assez grossière d'après la *Présentation au Temple* (hauteur 12 centimètres 8 millimètres; largeur 8 centimètres

2 millimètres) ; elle est signée à droite : *K. Audran fecit*, mais le nom de Varin, je ne l'y trouve pas.

Le mari d'Anne d'Autriche, Louis XIII, fit bâtir en 1624, sous l'invocation de saint Louis, une chapelle pour la commodité des habitants du bourg de Fontainebleau, en la place de l'hôtel de Martigues, que donna en pur don la duchesse de Mercœur. L'abbé Guilbert, dans sa *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau*, dit que « le principal autel (enrichi, selon Piganiol, de deux colonnes corinthiennes de vingt pieds de haut) est orné d'un très-beau tableau sur toile, représentant le Paralytique guéri par le Sauveur près de la piscine : il est de Varin, *le père*, et a 13 pieds de haut sur 8 de large. » On voit que ce pauvre méchant peintre attaquait résolument d'assez grandes machines. Quant à ce nom de Varin, le père, qui vient de lui être donné, il faut le traduire par Varin le vieux, ou l'ancien. L'abbé Guilbert pensait, en l'écrivant, à Jean Varin, célèbre sculpteur et graveur en médailles, né à Liége en 1604, et mort à Paris en 1672, lequel n'avait aucun lien commun avec notre peintre picard.

Lassé sans doute de ne se voir offrir que de rares et menus travaux insuffisants à ses besoins et à son ambition, méprisé peut-être par l'insolente et active génération de peintres qui s'élevait en France, dans l'atelier du Vouet, Quintin Varin retourna les yeux vers sa province, regrettant d'avoir dépensé en dehors d'elle un génie qui, par un hasard détestable, avait avorté cruellement. Il s'achemina vers Amiens. M. Gilbert, dans sa description de la cathédrale d'Amiens, nous apprend que le tableau placé dans le contre-retable, au-dessus de l'autel de la chapelle de Saint-Sébastien, représente Jésus-Christ sur la croix, et qu'il a été peint en 1638, par Quintin Varin, artiste né à Beauvais. Dans ce tableau, d'assez petites proportions, saint Jean et la Mère de douleurs occupent les deux côtés de la croix où le Christ est suspendu. Le torse du Christ est court, mais le sentiment des trois

figures est beau. Le coloris n'a pas même richesse et même éclat que dans la *Présentation au Temple*; il est brun et vigoureux. Quintin Varin prenait sans doute fort grand soin de la préparation de ses peintures; car celle-ci se trouve encore aussi merveilleusement conservée que celle de Saint-Germain des Prés.

De ce moment, plus de trace du Varin. On ne sait s'il vit, on ne sait s'il meurt, on ne sait où on l'enterre. Il ne fut jamais de l'Académie, fondée dix ans seulement après la date de son dernier tableau. S'il eût vécu, peut-être en eût-il été. C'est un titre qui allait volontiers chercher les honnêtes peintres dans leur province. Les Lenain de Laon, Hilaire Pader de Toulouse, Michel Serre de Marseille, en furent bien.

Du moins, pauvre Varin, n'eus-tu donc pas la joie orgueilleuse de voir ton sublime élève, le divin flambeau que tu avais allumé, mandé en France par des lettres royales, et entouré de tous les honneurs. Il n'y avait sans doute guère plus de trois ans que tu vieillissais dans ta province, et il ne te fut pas donné de voir ce que l'enfant des Andelys était devenu, depuis le jour où tu le laissas chez son père tout dispos déjà à son avenir, ou bien, s'il faut en croire le *Dictionnaire pittoresque et historique* d'Hébert, depuis le jour où il s'échappa de chez toi aux Andelys pour venir se perfectionner à Paris, dans ce Paris qui vous fut à tous deux plein d'envie et d'ennuis. — Florent Lecomte dit que Poussin a travaillé pour Varin. Cela ne veut pas dire qu'il ait donné de ses ouvrages à son premier maître, comme il en put donner à Champagne, à Stella et à plusieurs autres. Florent Lecomte entend sans doute que Poussin prit part à quelques tableaux de Quintin Varin; ce qu'il est impossible de croire selon moi, Varin fit travailler Nicolas Poussin aux Andelys sous ses yeux. l'admit dans la chambre où il travaillait lui-même, lui haussa la pensée, lui enseigna des procédés; mais l'enfant n'était pas assez avancé dans l'art pour que Varin l'employât à ses travaux, qui d'ailleurs aux Andelys devaient être fort restreints.

J'ai tâché, dans les pages qui précèdent, de faire luire l'en-

tière justice sur une renommée de peintre, non pas enterrée, mais odieusement étêtée; ses contemporains et la postérité de deux siècles ne l'ont pu apprécier ou ne l'ont pas voulu. De Piles, qui a formulé le jugement que tous devaient copier, a dit qu'*il peignait à Paris avec assez de succès*; Felibien, homme juste pourtant, l'avait déclaré *peintre assez habile*. Et comment cet étrange pinceau, venant cent ans trop tôt, pouvait-il être compris? Qui dira, ayant vu son tableau de la *Présentation au Temple*, que Varin déployant les larges ressources de son ordonnance et les splendeurs de sa palette sur les murailles que décora Rubens, n'eût point détourné ou avancé les destinées de la peinture française?

Dans la galerie des peintres provinciaux, Quintin Varin tient place toute naturelle. Il prit naissance et science en Picardie; il erra par la province; il y avait peint ses premières compositions, il vint y suspendre ses derniers tableaux. — La France lui doit le Poussin, et lui a marchandé une couronne. Elle n'a pu le penser digne d'une double gloire.

— *P. S.* — J'avais écrit ces quelques pages bavardes, quand j'ai rencontré le livre où l'historien de la paroisse Saint-Jacques avait trouvé sa très-curieuse note. Je crois devoir à Quintin Varin de transcrire ici les deux extraits du *Supplément à l'histoire du Beauvoisis, par M. Simon, conseiller au présidial de Beauvais. — Paris, chez Guillaume Cavelier*, 1704, — regrettant presque de n'avoir point produit cette simple historiette isolée et sans commentaire. Son importance eût peut-être saisi plus vivement l'esprit du lecteur.

(Page 90, dans *le Nobiliaire de vertu* (du Beauvoisis), *ou Supplément aux mémoires de maître Antoine Loysel et Pierre Louvet, des hommes illustres de toutes sortes de professions.*)

Quintin Varin, peintre du roi Louis XIII, avait appris à

peindre de maître François Gaget, chanoine de Beauvais, dont il y a quelques peintures dans la cathédrale qui n'approchent pas de celles de son écolier, qui quitta Beauvais en 1610.

Varin est le premier des Français qui a su peindre la perspective, et le frère Bonaventure d'Amiens, capucin, lui en avait donné l'ouverture.

(Pages 117, 118, 119 du même livre, à l'article des *Beauvaisiens illustrés dans les arts.*)

Quintin Varin, sous Louis XIII, commença à travailler à Beauvais, où, après quantité d'ouvrages, voyant que sa science ne le garantirait pas de l'hôpital, il alla à Amiens, où il peignit plusieurs familles entières qui sont dans l'église de Notre-Dame; et n'y trouvant pas encore des récompenses proportionnées à l'idée qu'il avait de son mérite, il alla à Paris loger dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de la chapelle de Saint-Charles Borromée, de l'église de Saint-Jacques de la Boucherie, qui lui fit faire un grand tableau où il représentait ce saint cardinal en extase, avec un saint Michel debout : cet ouvrage ayant été vu par hasard et admiré par l'intendant de la reine Marie de Médicis, qui s'informa du peintre, l'alla chercher dans son galetas, lui donna de quoi payer son loyer et l'amena à la reine, après lui avoir fait tracer un dessin sur l'idée qu'il lui en avait donnée, que l'on trouva si juste et tant d'imagination, qu'ils furent ravis d'avoir trouvé ce que l'on faisait chercher dans les pays étrangers depuis longtemps; on l'arrêta pour travailler à la galerie du nouveau palais du Luxembourg. Mais s'étant trouvé associé avec le nommé Durant, poëte, qui travaillait aux inscriptions, et ce dernier, qui aimait la satire, ayant écrit contre le gouvernement, fut arrêté, prisonnier et depuis pendu; Varin s'alarma si fort, craignant le même sort, qu'il se cacha si bien qu'il ne put pas savoir qu'on le cherchait pour le faire travailler, et qu'on ne le put déterrer; ce qui fut cause que l'on se servit de Rubens d'Anvers. Varin

revint quelques années après, et il fit pour la reine la Présentation de Jésus-Christ au Temple, qui est dans le retable des Carmes du Luxembourg, le Paralytique de Fontainebleau, et, suivant quelques-uns, le tableau du maître-autel de Saint-Eustache, qui est plutôt de Voet (*sic*); il a aussi peint dans quelques chapelles à Saint-Nicolas des Champs; il s'attachait à peindre en raccourci. Nous avons à Beauvais un grand nombre de ses premiers ouvrages : il y en a trois grands peints en fresque sur la muraille, dans la grande allée du cloître des Jacobins, qui représentent saint Paul prêchant aux Athéniens, Jésus conduit à Pilate, et son couronnement d'épines. Il y a encore dans la même église, vis-à-vis la chaire à sermon, une petite Assomption de la Vierge, fort finie. A Saint-Martin, derrière le chœur, une grande Assomption. Chez le sieur Tristant, président en élection, un grand Crucifix. Chez la veuve de monsieur Antoine Mauger, avocat, une Flagellation. Chez maître Claude Caignart, procureur, un saint Sébastien. Chez moi, un grand saint Pierre, etc. Ce qui était cause qu'il ne gagnait pas tant, est qu'il voulait tout faire lui-même à ses tableaux : il peignait aussi avec beaucoup de netteté toutes sortes de caractères, tant avec le pinceau qu'avec la plume.

C'est en 1618, le 16 juillet, que fut rompu vif, publiquement en place de Grève, ce poëte Durant, dont l'amitié devait si cruellement porter malheur à Quintin Varin, pour avoir publié contre le roi, dont il était pensionnaire, un libelle intitulé *la Ripozographie*. Pierre Boitel, témoin oculaire du supplice, rapporte dans son *Histoire mémorable de ce qui s'est passé tant en France que aux païs estrangers, depuis la mort du Roi Henri IV*, — *Rouen*, 1619 *et* 1647,— que Durani demanda pardon au roi, son bienfaiteur, et mourut avec assez de fermeté. Deux jeunes frères florentins, de la maison des Patrices, furent exécutés après lui pour avoir

traduit son ouvrage en italien, tous trois atteints et convaincus de crime de lèse-majesté. On comprend, par ces deux frères florentins, combien un semblant de complicité avec Durant pouvait être terrible, et pourquoi Varin, ayant trouvé une sûre cachette, n'en voulait point sortir. — Cet exemple, ajoutait en 1619 le sieur de Gaubertin, Pierre Boitel, apprendra désormais à ces brouilleurs de papier, à ces triparagraphes philoxènes et capricieux esprits, à dompter leur fougue, pour ne donner trop de licence à l'excès de leurs conceptions. Malheur du siècle et misère du temps qui, par sa vagabonde course, a renversé les ponts et les escluses d'ignorance. C'est pourquoy aujourd'hui ces fleuves de Parnasse sont desbordez, et les flots desbridez de la doctrine bouleversent et le monde et les hommes, que nous voyons confusément comme ceux qui regardent dans la pierre angulaire.—

ADRIEN SACQUESPÉE.

ADRIEN SACQUESPÉE.

Ce pendant naturel, l'homme de la même ville, des mêmes temps et des mêmes œuvres, avec un tempérament différent, le Daret de Finsonius à Aix, fut à Rouen, pour Letellier, Adrien Sacquespée.

On ne sait quand il naquit, on ne sait quand ni où il mourut. M. Descamps dit qu'il était né à Rouen vers 1609 : j'oppose à cette date aventurée, d'abord le portrait de Sacquespée, puis une composition peinte en 1688, et qui n'est point l'œuvre d'un vieillard de 80 ans. Les deux dates extrêmes que j'aie lues au bas de ses tableaux sont 1659 et 1688. Lorsqu'en 1659 il peignit son portrait sur la toile où il avait représenté le martyre de son patron, sa vigoureuse figure portait bien 35 années d'âge.

Personne n'a jamais douté qu'il fût Normand. Adrien Pasquier, ne sachant rien de mieux, le faisait aussi naître à Rouen. Un autre compilateur Rouennais, dont on a nouvellement écrit la biographie, et qui a, pour la gloire des Normands, taillé à peu près autant de plumes en sa vie, qu'Adrien Pasquier lui-même, Joseph-André Guiot nous a appris la vraie bourgade où Sacquespée vint au monde : il était natif de Caudebec.

Il était, à ce qu'il paraît, d'une famille assez considérable,

laquelle, selon Guiot, dans le *Moreri des Normands*, s'établit à Rouen, et était connue au barreau. Un de ses petits-neveux était curé de Sainte-Marguerite près Duclair, sous Jumièges. On trouve une Marie Sacquespée, femme d'Antoine de Riencourt, seigneur d'Orival, dans la généalogie de Riencourt.

Rien sur sa vie, rien sur ses maîtres. Le double exercice qu'il put donner par la suite à sa pensée, nous assure pourtant que son éducation avait été fort soignée. Ses tableaux ne rappellent la manière d'aucun peintre très-célèbre de ce temps; d'où je crois que Sacquespée étudia son art sous quelque brave peintre de Rouen, — qui sait? sous Laurent Jouvenet, peut-être. Il ne vit jamais l'Italie, et ne dépassa jamais, j'imagine, la porte de Rouen qui s'ouvre vers Paris. Si deux tableaux de Sacquespée décorent aujourd'hui une église parisienne, il n'en faut rien conclure contre lui qui les avait peints pour un couvent de Rouen. La tempête de 93 les a jetés jusqu'à Paris entre mille autres épaves. Son bourg natal fut comme le point de centre de ses travaux : il peignit à Rouen, il peignit au Havre, il peignit pour les deux fameuses abbayes, voisines de Caudebec, Jumièges et Saint-Vandrille. Jamais peintre n'appartint mieux à sa province.

Sur les ouvrages de Sacquespée, je ne trouvais pas à Rouen de lumières suffisantes dans l'Adrien Pasquier. Mais les compilations manuscrites de ce Joseph André Guiot, ci-dessus nommé, que je feuilletai dans la bibliothèque de Caen, m'éclairèrent un peu mieux la double face de mon personnage. Cette minime partie des travaux manuscrits de Guiot se compose de trois gros et grands volumes, dont les deux premiers sont intitulés : *le Moreri des Normands*, et le dernier : *les Trois siècles palinodiques, ou Histoire générale des Palinods de Rouen, Dieppe*, etc. Guiot et Pasquier aidant à ce que mes propres yeux avaient rencontré et jugé, j'ai pu former un assez gros catalogue de l'œuvre de Sacquespée.

Je commence par la composition la plus nombreuse et la plus accomplie peut-être de toutes celles de mon peintre de Caudebec, le *Martyre de saint Adrien.* Il est signé sur la pierre où l'on a assis le martyr : *Adrianus Sacquespée inven. et pinxit* 1659, et, au plus bas du tableau, sur les degrés qui conduisent au théâtre du supplice, est écrite la légende des martyrs : *Certamen forte dedit illi ut vinceret.* Je me suis convaincu que ce tableau avait été exécuté par Sacquespée pour honorer son patron, et que la grande figure isolée, vue à mi-corps au premier plan, était le propre portrait du peintre. Le tableau en son entier est vraiment d'un plus grand style qu'un Lebrun, et il tâche à s'approcher de Lesueur. Le martyre de saint Laurent de ce dernier me semble même avoir été souvent observé par Sacquespée, composant et même peignant son saint Adrien. En 1659, à Paris, personne ne produisait rien de plus fort. Le proconsul ou le préteur est assis sous un portique élevé, supporté par des colonnes. Le martyr nu est soutenu par derrière par un homme à la tête rase comme celle d'un Indien. Le bourreau, la hache levée, s'apprête à lui couper la jambe. Son pied est doucement tenu sur l'enclume par sa femme agenouillée. Sainte Nathalie, en effet, suivant le martyrologe, non-seulement assistait au martyre de son mari et l'encourageait à bien souffrir, mais lui maintenait encore les membres sur l'enclume. Un vieux prêtre païen, à barbe blanche, montre à Adrien une statue de Mars, l'invitant à sacrifier ; des anges descendent des cieux au martyr la couronne et la palme. Foule pressée et éloignée sous l'estrade du préteur. Fond de grande architecture. Du peuple encore sur un pont en forme d'aqueduc. Les habits d'Adrien sont jetés sur les degrés au premier plan du tableau. La tête du saint est vigoureuse et belle. Le dessin et le style sont beaux ; la couleur est claire et rappelle la pâleur recueillie des Lesueur. — Le peintre, les reins couverts d'un manteau rouge, tourne la tête vers le spectateur et montre de la main droite le supplice de son patron : ses longs che-

veux plats et châtains tombent en perruque sur la draperie et autour de son cou. Il a de grands traits, un peu gros, bien arqués, bien formés, bien solides, et sa figure largement ouverte rappelle, dans une mesure égale, les portraits connus de Poussin et de Champagne.

Le *Martyre de saint Adrien* se voyait autrefois chez les Grands-Augustins de Rouen avec les *Miracles de saint Mathurin*, autre *bon tableau*, suivant Guiot, de la main de Sacquespée. Le saint Adrien fut recueilli, après la révolution, pour le musée de Rouen; il y figurait encore en 1818 : le catalogue d'alors le mentionne sous le n° 215. Dans le catalogue de 1824, on ne le trouve plus; il était, avec tant d'autres, de Sacquespée et de Letellier, remonté au grenier. C'est là que, bon ou mauvais, le prit pour son église, M. le curé de Saint-Nicaise, en compagnie d'un *Martyre de saint Barthélemy*, que je pense être le tableau de Lubin Baugin, accordé au musée de Rouen par la munificence impériale, et qui en a dès longtemps disparu. Ainsi, le musée de Rouen possdéait deux compositions capitales de peintres normands, dont chacune renfermait le portrait infiniment précieux de son créateur; l'*Ascension de Jésus-Christ*, par Letellier, est quasi inaccessible au maître-autel de la chapelle du collége. — Le *Martyre de saint Adrien*, par Sacquespée, est juché hors de vue au fond de l'église de Saint-Nicaise.

Sacquespée avait fait, dit Guiot, la mort de Goliath, tableau estimé. — Il y a dans la sacristie de Saint-Godard une excellente étude d'un David portant la tête de Goliath ; elle est datée de 1660, mais non signée.

Adrien Pasquier compte parmi les tableaux de Sacquespée un *Saint Augustin guérissant un possédé.* Je crois qu'il faut reconnaître cette composition dans un cadre décorant l'une des chapelles latérales de Saint-Ouen. On y voit un saint, en costume de prêtre, guérissant une pauvre démoniaque. Il est suivi d'un enfant porte-cierge et d'un porte-croix dont la tête est d'un caractère très-simple et très-beau. Le miracle s'opère

dans la cour d'un palais, sous les yeux d'un prince dont la possédée était sans doute la fille, et qui s'empresse là avec toute sa suite de peuple et de soldats. C'est incontestablement l'une des meilleures toiles de Sacquespée, conçue dans la grande manière française et supérieure à la moyenne école. J'y trouve de la vigueur, du style et un haut sentiment.

Dans l'une des dernières chapelles à droite de l'église Saint-Maclou, se trouve un Sacquespée représentant un grand ange volant, suivi de deux plus petits, qui vient de toucher le front de saint Augustin, revêtu de ses habits épiscopaux, pendant qu'assis à une table au pied d'une colonnade, il travaille à ses saints ouvrages ; le fond est un paysage. Grand tableau carré, assez médiocre. Les anges seuls ont de la grâce.

Dans la nef du couvent des Gravelines, proche du Saint Alexis de Letellier, se cache un bien meilleur Sacquespée : c'est une *Assomption de saint François de Sales*. Un beau Christ reçoit dans le ciel saint François en habits d'évêque, que porte sur des nuages une multitude d'anges de toute taille. Tout les anges sont charmants.

Entrons au musée. — Je n'y trouve plus de Sacquespée : le *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre.* C'est sans doute le même que le tableau désigné ainsi dans le catalogue du musée de Rouen, publié en 1837 par le conservateur, M. L. Garneray: « *Notre Seigneur apparaît à saint Pierre.*— Au milieu d'un site sauvage, le Christ armé de l'étendard de la croix, apparaît au chef futur de son Église. Les pieds et les mains du Sauveur sont marqués de cicatrices encore sanglantes. »

Ni le n° 142 du catalogue de 1818 (J. B. Descamps) : « *Bataille de Tolbiac, près Cologne, en* 496, esquisse par Sacquespée. — Clovis, voyant plier ses troupes, se prosterna, et eut recours au Dieu de Clotilde, avec promesse que s'il le délivrait de ce péril, il se ferait chrétien. Ses soldats étant revenus à la charge, il demeura vainqueur. Il tint sa promesse,

et fut baptisé à Reims par saint Remy, avec une grande partie de son armée. »

Mais, dans la galerie du musée de Rouen sont encore visibles aux curieux trois tableaux de Sacquespée.

Un *Ecce Homo*, figure d'un beau style, et d'une assez belle couleur. Un ange, à la figure désolée, se tient derrière le Christ et écarte le manteau rouge qui recouvre la poitrine lacérée et les bras garrottés du Sauveur.

Un *Saint Bruno en prières*, « d'un très-bon style, » juge Adrien Pasquier. Voici comment M. L. Garneray désigne ce tableau au n° 170 de son catalogue de 1837 : « *Saint Bruno en oraison*, par Sacquespée. — Le religieux interrompt sa prière pour supplier son bon ange de le protéger contre les embûches du Tentateur qu'on aperçoit accompagné de l'Ambition. Muni de son bouclier, le céleste gardien fait entrevoir au solitaire les esprits bienheureux qui lui apportent des fleurs, emblème de la béatitude éternelle. »

Et faisant pendant à ce *saint Bruno*, autant par la couleur et le sentiment que par le sujet, des *Chartreux ensevelis sous la neige*. Descamps en avait parlé ainsi dans son catalogue de 1809 : « Plusieurs religieux sont engloutis sous la neige. Un d'entre eux est à genoux, soutenu par la sainte protectrice de la communauté ; il est prêt à recevoir la communion que lui administre un ange. — Ce tableau présente une allégorie faite pour éterniser la mémoire du triste événement arrivé à une communauté de religieux de cet ordre, qui fut engloutie sous une avalanche dans les montagnes de la Suisse. » — L'avalanche de Sacquespée renferme des figures pleines de grâce et d'un beau caractère. Elle me flatte plus que son *Saint Bruno en oraison ;* elle est signée : *Sacquespée inven.*

Adrien Pasquier cite encore de Sacquespée un *Baptême de Jésus-Christ au bord du Jourdain*; une *Adoration des Bergers*, « formant le contretable de l'église dédiée sous l'invocation de saint François. » — Sacquespée, suivant Guiot,

avait travaillé pour Saint-Vivien, et l'on croyait que les tableaux de la Passion, dans la chapelle de ce nom à Saint-Patrice, étaient encore de lui.

Hors de Rouen, tout proche de Caudebec, Sacquespée avait peint à fresque, autour du chœur de Saint-Vandrille, tous les S. S. abbés et religieux de cette abbaye (J. A. Guiot). — « Plusieurs fois, dit Noël en son *second essai*, que transcrit Pasquier, ce monastère a été pris et détruit dans les invasions des Normands ; mais rien n'égale peut-être la devastation qu'il a subie dans la révolution ; entré dans l'église, on ne voit que fusts de colonnes, corniches, vitraux brisés, confusément entassés. Plusieurs morceaux de peinture de la main de Sacquespée, analogues à la fondation du monastère, n'ont pas été épargnés ; les statues, les tombeaux mutilés, les inscriptions, si nécessaires souvent pour rectifier les erreurs de l'histoire, les ornements gothiques, utiles pour fixer la marche et les époques du progrès des arts, monuments parlants de l'industrie qui se perfectionne avec la civilisation des peuples, n'ont pas eu un meilleur sort. »

Sacquespée avait suivi le fleuve normand de Seine jusqu'à sa dernière côte. On voyait, dit Guiot, dans quelques églises du Havre des tableaux de sa composition. — Un seul de ces tableaux a été reconnu par moi, dans la principale église du Havre, sur l'autel de la première chapelle à gauche. Il représente un vieux seigneur en robe rouge, à genoux, et sa femme à côté de lui, offrant leurs richesses et leurs vases d'or à la Vierge, qui leur fait présenter par un ange un tableau où est peinte une étole. Je ne savais point, lors de mon dernier passage au Havre, que Sacquespée eût apporté jusque-là ses pinceaux. Le caractère si difficilement méconnaissable de ses anges me fit noter cette composition symbolique comme devant être de sa main et de son meilleur temps.

Enfin, Guiot nous apprend, que « dans un recueil de la bibliothèque de Jumièges, il existait une description en vers

de la bannière de cette fameuse paroisse; — l'une et l'autre étaient de Sacquespée. » Les bannières de paroisse se confiaient souvent à de très-habiles peintres. Qu'il eût peint sur celle de Jumièges la légende poétique du Loup vert ou telle autre, peu importe. Nous touchons à la grande curiosité du personnage d'Adrien Sacquespée, — Sacquespée, peintre et poëte, qui « maniait, au dire de Guiot, la plume avec autant de succès que le pinceau, et dont les tableaux poétiques ne sont point inférieurs aux monuments pittoresques qu'on a de lui. »

Il s'est rencontré dans presque tous les siècles, et, pour bien dire, dès l'origine de la pensée, des esprits qui, pour se traduire entièrement aux yeux de leurs contemporains et aux nôtres, n'ont pas jugé suffisant un seul des deux arts jumeaux et divins, la poésie ou la peinture, mais ont voulu les exercer à la fois. Les uns n'ont usé de la poésie que pour expliquer la science de la peinture, nommons Karel Van Mander, Hilaire Pader, Alphonse Dufresnoy, Watelet; les autres, plus naturellement, n'ont estimé la poésie que comme un courant nouveau ouvert à la fantaisie de leur génie. Il faut remonter la liste de ceux-ci à Giotto, à Michel Ange, à Salvator Rosa; la Basse-Normandie a connu deux avocats qui étaient poëtes-peintres, maître Jean Le Houx et de la Douespe de Saint-Ouen. Et la même ville de Rouen, où si glorieusement en son temps Sacquespée poétisa, a pu retrouver naguère bien des pauvres rimes griffonnées sur les papiers du grand artiste Hyacinthe Langlois. N'a-t-on pas aussi donné à mon Saint-Igny le titre de poëte dans certaines listes de Normands illustres : M. Luthereau à la suite de son Jean Joret, et avant lui, dans son Itinéraire de Normandie, le très-exact M. Louis Dubois; sans doute ils avaient mal lu ou mal copié tous deux la table finale d'Adrien Pasquier. Saint-Igny poëte! Serait-ce point pour avoir si méchamment rimé les épigraphes de ses estampes? Le bon Dieu, par charité profonde, n'a jamais souffert qu'un vrai génie fût tiraillé

à force égale par la plume et par le pinceau, et chacun a été surtout peintre ou poëte surtout.

Au temps de Sacquespée, quand on n'était ni les Corneille, ni Fontenelle, ni Segrais, un rimeur normand, ne faisant point métier de sa veine, se trouvait singulièrement resserré dans son essor. Il naissait poëte des Palinods. Les *Palinods* ou *Puys en l'honneur de l'immaculée conception de la Vierge*, vieilles académies normandes créées à Rouen, à Caen et à Dieppe, offraient le seul concours public par lequel on pût donner quelque éclat honnête à son génie. Et vous allez voir en effet que notre peintre Adrien Sacquespée, pour sa part, ne doit qu'aux Palinods de Rouen d'avoir fait connaître aux âges futurs sa gloriole poétique.

Adrien Pasquier m'apprit le premier que Sacquespée, « faisant ses études, se livra à la poésie, qui lui a fait remporter deux prix à l'Académie des Palinods de Rouen, le premier pour un chant royal qui remporta le lis en 1674, et le second pour des stances dont le sujet est tiré du livre d'Esther, chapitre II. Ces deux pièces se trouvent dans le recueil des œuvres qui ont remporté le prix sur le puy de l'immaculée conception de la Vierge, année 1674 et 1675, — Rouen, Thomas Maurry, 1676, in-12, page 12; et chez Laurens Machuel, 1682, page 14. — Il paraît que son goût pour la po sie n'a pas été de longue durée, et qu'il l'a abandonné pour suivre son penchant vers la peinture, dont il a fait son état particulier. » — Ce bon Adrien Pasquier ne pouvait s'imaginer que l'on pût être peintre en même temps que poëte. L'instinct poétique de Sacquespée ne se développa point seulement, j'aime à croire, alors qu'il faisait ses études, mais dès l'enfance comme en tous les poëtes, de quelque valeur qu'ils soient. La date écrite par Sacquespée sous son excellente peinture du Saint Adrien, rapprochée de celle de ses premiers triomphes palinodiques, suffit seule pour mettre à néant le conte hypothétique de Pasquier. — Sur ce chapitre, le *Moreri des Normands*, et surtout les *Trois siècles pali-*

nodiques de Joseph André Guiot sont fort curieux et bien plus explicites.

« Sacquespée exerça son talent poétique pendant plus de dix ans, de 1671 à 1682, sur le Palinod de Rouen, où il fut sept fois couronné pour des ballades et des chants royaux. — Ses sujets étaient assez bien choisis, et l'exécution y répondait ordinairement ; les trois chants royaux qui lui réussirent en 1672, 1674 et 1678, étaient sur le paradis terrestre, sur l'oiseau dit *Mellos*, et sur l'arbre de l'Ile de Fer. Une ballade, qu'il joignit au chant royal de 1672, était sur la rose de Jéricho.—Il concourut en 1671 avec le célèbre Fontenelle : mais ni l'un ni l'autre ne fut couronné, leurs stances ne furent qu'*honoraires*. Celles de Fontenelle étaient sur Clélie, et celles de Sacquespée sur la *manne*. — Des quatre stances, dont les dernières furent *données*, il faut distinguer celles qui sont avant et après celles de Fontenelle, en 1671 ; les unes sur la fontaine de Jéricho qu'Élisée purifia avec du sel :

. . . .
O sel mystérieux ! vray symbole d'amour,
Sans toy l'Hébreu ne peut offrir de sacrifices ;
Tu fais son alliance en ce mortel séjour,
Et Dieu reçoit en toy d'agréables prémices.
. . . .

Les autres sur la manne incombustible :

. . . .
Ce n'est qu'un petit grain, mais il est invincible,
Et l'unique entre tous qui surmonte les feux ;
C'est la manne du ciel, ce pain incorruptible,
Dont Moyse nourrit au désert les Hébreux.
. . . . »

J'avais, lecteurs, une bien vive ambition de vous donner dans cette notice les poésies complètes d'Adrien Sacquespée. Mais d'abord les recueils indiqués par Pasquier ne manquent pas seulement à la Bibliothèque royale de Paris, ils man-

quent aussi à la Bibliothèque de Rouen, la seule au monde où l'on eût quelque chance certaine de les rencontrer. Quant aux recueils manuscrits de Palinods, mon suprême recours, ceux de la Bibliothèque royale s'arrêtent aux dernières années du seizième siècle. — Un homme qui a composé un livre très-savant sur les Palinods, M. Ballin, directeur du Mont-de-Piété de Rouen, m'a, par son extrême complaisance, tiré quelque peu d'embarras. Il a bien voulu faire sortir pour moi des armoires de l'Académie de Rouen et me donner à feuilleter un superbe manuscrit, petit in-folio, du dix-septième siècle, où j'ai trouvé les deux pièces de Sacquespée que je vais transcrire. Voici le titre du manuscrit : « En ce livre, contenant deux cent vingt-huit feuillets, donné par M. le commandeur de Dampont, sont les œuvres poétiques tant françois que latins, qui depuis l'an 1647 ont emporté les prix au puy de l'immaculée et très-sainte conception de la B. Vierge Marie, fondé à Rouen. »

CHANT ROYAL,

lequel a remporté le lys pour le debatu en l'année 1674.

Argument : L'oyseau dit *Mellos* qui brille la nuit, et fuit toute impureté. (Robert Balthée, Italien, en son traité des Merveilles de la nature).

Auguste Puy, sénat juste et sçavant,
D'un cœur zélé j'entreprens cet ouvrage,
Qui doibt pousser ma gloire bien avant,
Si de l'esprit qui conduit ton suffrage
Le feu divin m'inspire auparavant.
Ouy, si j'obtiens le secours que j'implore
De ce grand Dieu que l'univers adore,
Par ce tableau je seray glorieux ;
Puisqu'à ton œil chaque trait sçaura plaire,
Quand je peindray d'un air victorieux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Auprez d'Etna dans un bois éminent,
On voit briller au travers du feuillage
Je ne sçay quoi de rare et d'estonnant,
Qui dans la nuit esclattant davantage
Semble un prodige encor plus surprenant,
Seroit-ce bien quelque ardant météore?
Un ver luisant, une étoille, ou l'Aurore?
Non, ils n'ont point tant de lustre en ces lieux;
Mais que seroit-ce en ce bois solitaire?
Ah! c'est Mellos, et pour le nommer mieux,
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Le ciel luy donne un mets si nourrissant,
Qu'il ne meurt point qu'en suite d'un long âge;
Mais quoy qu'il meure, un effect plus puissant
De l'œil du jour luy donne l'avantage
Qu'avec les fleurs on le voit renaissant.
L'air corrompu qu'il fuit et qu'il abhorre
Comme le temps jamais ne le dévore;
Et des serpens le venin dangereux
N'infecte point son azile ordinaire :
Ainsy voit-on par un effect heureux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Sa douce odeur, plus qu'un musc parfumant,
Par le zephir m'attire en ce boscage,
Ah! je le vois, qu'il me semble charmant!
Et je luy dis : Sans ton petit ramage
Je te prendrois pour un vif diamant.
C'est la vertu qui brille et qui te dore,
Car le soleil qui tout objet colore
Cache à ce lieu ses pinceaux lumineux;
Mais quoy qu'il soit dessous nostre hemisphère,
Sans sa clarté tu parois à nos yeux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

De mille oyseaux que l'on estime tant,
Celuy qui vit dans la céleste plage,

En plein midy n'étale point autant
De pourpre et d'or en son charmant plumage,
Comme tu fais, petit corps éclatant.
Ton coloris brave celuy de Flore :
Tous les trésors sur le rivage more
Au prix de toy n'ont pas de si beaux feux,
Quoyqu'allumez du beau feu de ton père ;
C'est ce qui rend beaucoup plus merveilleux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Allusion.

Par ses beautez cet objet ravissant
Est de toy, Vierge, une parfaitte image ;
Et cette nuit en nous obscurcissant,
Trace d'Adam l'impur et noir ombrage,
Qui nous corrompt et nous couvre en naissant :
Dieu t'exemptant, o Reine que j'honore,
De ce malheur que sans cesse on déplore,
Brilles-tu pas entre les vicieux ?
Ouy, car la grâce abonde en ce mystère,
Qui te fait estre à jamais sous les cieux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Mons Sacquespée, *peintre de Rouen.*

Pièces qui ont remporté les prix en 1677—1678.

CHANT ROYAL,

qui a remporté le lis pour le second prix.

Argument : L'arbre de l'Isle de Fer. (Vincent le Blanc, l. III).

Esprit divin qui remplis la Sybille,
Viens en ce jour me servir de flambeau,
Et dans ces lieux ayant poli mon stile,
Fais que j'expose aux yeux du plus habile
Devant Thémis un ouvrage nouveau.

De cet ouvrage, ô source de lumière,
Une merveille en sera la matière,
Si ton pouvoir qui n'est point limité
Fait voir qu'une isle ingrate et méprisée
Nous a produit contre sa qualité
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

L'Isle de Fer, terre toujours stérile,
Sur qui le ciel ne répand jamais d'eau,
Ton sein n'a pas cet élément utile,
Et des rochers aucune eau ne distile,
Qui pût remplir jusqu'au moindre vaisseau.
Les feux du ciel sont la cause première
Qui fait que l'air te réduit en poussière,
Ne trouvant point en toi d'humidité.
Si ta nature est ainsi disposée,
Comment voit-on malgré l'aridité,
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée ?

Quoy! sous l'amas d'une vapeur subtile,
Un mont produit un arbre frais et beau,
Et comme on voit serpenter un reptile,
De ses rameaux dans la plaine infertile,
Coule sans cesse un merveilleux ruisseau.
Mais d'où prend-il toujours cette eau si claire,
Qui comme au goût, aux yeux a lieu de plaire,
Et peut aider à la fertilité?
Dieu dont la main rend toute chose aisée,
Pour cet effet de tout temps a planté
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

Cet arbre est seul, mais cet arbre en vaut mille,
Puisqu'un nuage, en forme de rideau,
L'environnant le rend toujours fertile;
Et sous ses bras les Dieux ont leur azile,
Contre l'ardeur qui règne en ce coteau.
L'on dresse là d'une artiste manière,
Mille canaux qui font une rivière,

Dont le terroir prend sa fécondité ;
Et de ces eaux l'isle étant arrosée,
Elle chérit, tant que dure l'été,
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

Contre les vents cet arbre est immobile,
Il ne craint point le foudroyant carreau ;
Mais triomphant de l'air chaud de cette isle,
Dans sa fraîcheur et son repos tranquile,
Un verd naissant en peint chaque rameau.
Avec ses pleurs, l'aurore en sa carrière,
Pour en nourir la vertu singulière,
Répand sur lui sa libéralité ;
Cette vapeur au soleil opposée
Forme un ombrage et conserve sa beauté
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

Allusion.

Quand l'Eau nous peint la grâce salutaire
Dont votre (notre?) Vierge éprouve le mystère,
C'est qu'en l'ardeur de notre iniquité,
Au feu d'Enfer n'étant point exposée,
Seule entre nous elle a toujours été
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

M. Sacquespée, *peintre.*

L'année même où *le Puy de l'immaculée Conception* couronnait son chant royal sur *l'Arbre de l'île de Fer*, Sacquespée peignait pour les Minimes de Rouen un tableau ayant pour sujet *Ananie et Saphire punis de mort*, et qu'il signait très-soigneusement : *Sacquespée invenit* 1678. La composition ne représente, à dire vrai, que la mort d'Ananie. Quelques assistants lui ont déjà jeté la corde autour du corps pour emporter son cadavre. La ligne, qui descend, des apôtres au

groupe d'Ananie, par ces mendiants auxquels, dans le second plan, un serviteur de Dieu donne l'aumône, est vraiment très-heureuse et très-savante. Le fond est fermé par des fabriques aussi sévères, sinon d'aussi beau style que celles du Poussin. Les tons de coloris sont rouges et crus. Ce qui frappe absolument dans l'aspect de ce tableau, c'est l'imitation immédiate du Poussin, insensiblement tempéré de Lesueur. Dans ce tableau, dont le maître des Andelys avait déjà peint le sublime pendant dans *la Mort de Saphire*, Sacquespée observe et interprète Poussin, en homme qui ne connaît ni l'Italie ni les modèles qu'à lui-même observés celui-ci. Les gestes sont contenus comme dans le Poussin, mais peut-être un peu plus maniérés, et juste de façon à prouver à ses biographes que Sacquespée n'avait point étudié l'antique. Ce tableau est beaucoup plus grave que ceux ordinaires de Sacquespée; mais peut-être y est-il moins plaisant et moins personnel. Quoique *la Mort d'Ananie* soit d'une ordonnance bien trouvée, et montre plus de modestie et de force véritable qu'un Colombel, je reconnais bien mieux mon peintre de Caudebec dans le *Saint Bruno disant la messe au milieu de ses religieux*, qui décore la chapelle voisine de l'église Saint-Nicolas du Chardonnet; car ce sont là les deux tableaux que j'ai dit repoussés jusqu'à Paris par la marée révolutionnaire. Sacquespée, nous l'avons vu, se délectait à peindre les coules et les capuchons de moines. Il retrouve là le charme doux de ses figures. La composition est tout aussi heureuse, et le moine à genoux qui détourne la tête, est admirable d'arrangement. Une écritoire est posée sur les degrés de l'autel, et auprès de l'écritoire une charte de je ne sais quel Henri, roi d'Angleterre. Sacquespée n'a point profité par malheur de la plume qu'il a trempée dans l'encre, pour écrire au bas du tableau son nom et sa date. Cette *Messe de saint Bruno* n'a point exactement la dimension carrée de *la Mort d'Ananie*. Pasquier nomme ces deux toiles l'une à la suite de l'autre; mais Guiot, qui indique la prove-

nance de la seconde, ne mentionne point la première. Comment se trouvent-elles réunies sur ce mur d'exil ?

Nous arrivons enfin à la plus vieille en date, à ma connaissance, des peintures de Sacquespée. Il faut la chercher dans un vieil hôtel de Rouen, rue Porte aux Rats, n° 34. La porte cochère de l'hôtel est remarquable par deux médaillons colossaux d'empereurs romains. Au bout d'un salon, de forme allongée, dont les deux parois latérales sont décorées de six mythologies représentant les amours de Jupiter, pâles et assez bonnes peintures encadrées elles-mêmes d'ornements et de fleurs, se voit sur un panneau qui les fait pâlir affreusement, une grande composition signée à sa droite : *A. Sacquespée invenit et pinxit* 1688. Le sujet en est un peu confus, bien que la plupart des personnages puissent y faire reconnaître un *Jugement de Salomon.* — Le roi est debout devant son trône, placé à la porte de son palais. Derrière lui sont ses gardes et ses ministres. Il est entre deux femmes, l'une qui se détourne et pleure, l'autre debout et qui voit, comme Salomon, où est la justice. Le roi est vêtu de rouge et magnifique. Tombée, assise à ses pieds, est la bonne mère. Le bourreau se trouve entre les deux mères et a tiré son épée. Le petit enfant, qu'abandonne la mauvaise, a saisi le manteau du bourreau. On aperçoit des tentes dans un paysage à droite, et une grande tour, attenante au palais, couronnée de soldats qui se tiennent cachés derrière leurs boucliers rangés. Le panneau de Sacquespée a été abominablement mutilé par les restaurateurs ; il est d'ailleurs plus vigoureux de coloris et d'ordonnance que le commun des travaux de ce maître.

J'ai pu remarquer parfois, en détaillant l'œuvre de Sacquespée, une préoccupation inquiète des deux grandes lumières de l'école française, de Lesueur d'abord, puis plus tard du Poussin ; je jurerais, à la manière dont il se les assimile, qu'il ne les avait vus ni l'un ni l'autre autrement qu'en estampes. Attaquait-il quelque tableau d'importance, il tâton-

nait pour recomposer dans sa pensée le faire de ces deux maîtres souverains. Malgré tout, il ne pouvait se défendre, par bonheur, d'avoir son esprit propre, ses types propres, son style propre, son génie à lui de conception et d'exécution. Il avait bien moins de gravité que de grâce, de charme, et de poésie, car ce qui manque de poésie à ses vers, on le retrouve dans ses tableaux. Le pinceau était décidément, quoi qu'en dise Guiot, le meilleur instrument de son cerveau, et la meilleure manifestation de sa nature. Je trouve une certaine inquiétude de poëte dans la recherche qu'il apportait au choix de ses sujets. Comparez-le, en effet, à Letellier, celui-ci ne peignait que des sujets en cours chez tous les peintres. Sacquespée n'avait pas assez peut-être de ce sentiment vrai de nature qui absorbait Letellier. Je le soupçonne d'avoir peint souvent de pratique, comme on disait en son temps ; mais aussi, avait-il plus d'idéal : — une science moins solide, mais plus de grâce et plus de jeunesse.



APPENDICE ET CONCLUSION.

APPENDICE ET CONCLUSION.

Page 7, ligne 33.

Le *Traité sur la peinture pour en apprendre la téorie et se perfectionner dans la pratique, par Me Bernard Dupuy du Grez, avocat en Parlement*, — *Toulouse*, 1699, — m'a remis sur la vraie trace de ce Fredeau : « Il semble que les deux tableaux du frère Fredeau, qui sont à la sacristie des Grands-Augustins, ont quelque rapport à la manière de Voüet : mais ils n'ont ni cette liberté, ni cette fraîcheur, ni cette entente, ni même cette vaguesse qu'on remarque à ceux de Voüet : toutefois il y a beaucoup de dessin et de composition ; le clair-obscur y est savamment observé, et l'ordonnance des lumières imite la manière de Voüet. » — Le Musée de Toulouse ne conserve plus sur son catalogue que deux tableaux d'Ambroise Fredeau, peintre et sculpteur, né à Paris en 1589, mort à Toulouse en 1673, étant religieux augustin. Il avait, dit M. Roucoule, rédacteur du nouveau catalogue, reçu des leçons de Simon Voüet (Simon Voüet n'était-il pas l'ami d'Antoine Vandyck, qui fit son portrait?).— Ambroise Frédeau perdit la vue, je cite M. Roucoule, en composant pour les augustins de Toulouse, et autres maisons du même ordre, une multitude étonnante de tableaux et de morceaux de sculpture. Les moines, ses confrères, lui donnèrent sa retraite en le faisant portier. On dit que ses supérieurs furent

jaloux de la considération que Frédeau devait à des talents qui leur étaient étrangers. Il reçut dans sa loge obscure, et presque chaque jour, les personnes qui l'aimaient et les artistes qui voulaient profiter de ses conseils. — Jean-Pierre Rivalz fut son élève pour la peinture, Marc Arcis pour la sculpture. La *Notice des tableaux, statues, bustes, dessins, etc., composant le musée de Toulouse*, 1805, citait les ouvrages suivants de Frédeau; tableaux :

Un saint de l'ordre de Saint-Augustin écoute un concert des anges.

Jésus-Christ ressuscité visite sa sainte mère, accompagné de saint Joseph, de saint Jean et de plusieurs saints et anges.

La sainte Vierge presse tendrement l'Enfant Jésus; d'un côté est saint Augustin à genoux, lui présentant un livre sur lequel est un cœur enflammé percé d'une flèche; et de l'autre, saint Jean, tenant un agneau sous son bras; des anges achèvent d'enrichir ce morceau.

Saint Augustin recevant l'habit monastique des mains de saint Simplicien.

Sculptures :

Le massacre des Innocents, grand bas-relief en terre cuite.

La fuite en Égypte, *idem.*

Trois jeux d'enfants, sous le même numéro.

Deux cariatides, en bois.

Ecce homo, bas-relief, *idem.*

La Sainte Famille, *idem.*

Plusieurs bas-reliefs en terre cuite, sous le même numéro.

Plusieurs petites statues et fragments, sous le même numéro.

Page 8, ligne 23.

Cette tour de Bruges, qui a une certaine ressemblance avec celle de la cathédrale Saint-Sauveur, à Aix, ne sur-

monte point une église : c'est la superbe tour des Halles, — le vrai clocher patriotique des vieux bourgeois de Bruges.

Page 23, ligne 16.

Dans *le cabinet de M. de Scudery, gouverneur de Nostre-Dame de la Garde,* publié à Paris, chez Augustin Courbé, en 1646, on rencontre, entre les cent huit tableaux qui y sont décrits en méchants madrigaux, *le Portrait d'une dame qui a un vieux mari, de la main du Finzoni.* Voic les vers :

Cette rare Beauté que tout le monde adore
Peut se comparer à l'Aurore,
Autant par ses attraits si doux
Que par le choix de son Espoux :
Grands dieux, si vos esprits augustes
Escoutent les prières justes,
Accordez-nous au moins, puisque son sort est tel,
Que cet autre Thiton ne soit pas immortel.

On doit croire qu'un certain nombre des peintures expliquées et louées par Scudery dans son *cabinet*, fait, dit-il lui-même dans son avis au lecteur, à l'imitation du cavalier Marin, n'ont jamais existé que dans la féconde imagination du bienheureux poëte normand. Pour ce qui est du portrait du Finzoni, le nom de Finsonius, que Scudery n'avait pu connaître et estimer qu'en Provence, alors qu'il alla prendre possession de son fameux gouvernement de Notre-Dame de la Garde, ce nom de Finsonius était trop peu glorieux auprès des beaux-esprits de Paris pour que Scudery se fût mis en frais de lui attribuer une peinture qui ne lui eût pas appartenu véritablement.

Page 29, ligne 9.

Je transcris l'intéressante page que M. le docteur Pons, à qui ce volume doit tant, a bien voulu m'écrire d'Aix, et qui accroît l'importance de *l'Adoration des mages*, de saint Trophime. — « Jusqu'à ce jour, je ne connaissais rien de gravé d'après Finsonius par des artistes étrangers à la Provence; et ceux vivant à Aix n'ont gravé d'après lui que quelques méchants portraits. Je viens de trouver une gravure d'après un tableau d'histoire de Finsonius, faite par un artiste qui habitait Paris; cette gravure est celle de l'Adoration des mages, d'après le tableau de saint Trophime, d'Arles; je l'ai parfaitement reconnu. Dans cette estampe, haute de 67 centimètres, et large de 50 centimètres 6 millimètres (non compris les marges), la Vierge est à gauche et les Mages à droite; l'estampe est donc gravée dans le sens du tableau. Au bas, vers la droite, on lit: *Lodovicus Vinson inventor*, et plus à droite: *Jaspar Isac fecit et excudit.* Ce Jaspar Isac était un médiocre graveur du dix-septième siècle, et probablement aussi marchand d'estampes, car il en éditait une foule auxquelles il ne prenait aucune part. Quant au nom *Vinson* pour *Finson,* il ne doit point nous étonner; l'*F* est prononcée *V* par les peuples du Nord. *L'Adoration des mages* est une pièce d'une exécution médiocre pour la valeur du burin, mais elle est d'un assez bon dessin; le sentiment gothique du peintre est rendu, mais non sa couleur: elle est au contraire très-froide de ton. Dans l'angle du haut de la droite, se voit un rideau suspendu en l'air par deux anges, surmonté de deux écussons en losange, et sur ce rideau on lit: « *A mes dame et damoiselle de Rostaing. Ayant eu l'honneur de graver le portraict de monseigneur le marquis de Rostaing, vostre père, j'ose vous dédier cette Adoration, que je vous supplie d'avoir agréable, puisque je suis de vostre très-*

illustre maison le très-humble et très-obeyssant serviteur, Jaspar Isaac. » — Le nom Vinson m'a fait découvrir, dans le catalogue de la *Collection Paignon-Dijonval*, une autre gravure d'après notre artiste, signalée en ces termes au N° 3883 de la deuxième partie : « *Vinson* (*Lodovicus*), *peintre vers* 1625. — La Circoncision de Jésus-Christ, grande est, en hauteur de deux feuilles assemblées. *E. Van Panderen sc. P. Karius exc.* » — Egbert Van Panderen, qui a exécuté cette estampe, était, disent les auteurs, un assez bon graveur au burin, né à Harlem vers 1606, et qui travailla beaucoup à Anvers d'après divers maîtres. »

La vue de cette seconde estampe aurait pu m'apprendre peut-être la ville où Finsonius peignit le tableau de la *Circoncision*, ou le pays du moins où il se trouvait. Je n'ai pas été assez habile pour rencontrer la pièce de Van Panderen, non plus que celle de Jaspar Isaac, dans le cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale. Je crois fermement que l'exécution de toutes deux se rapporte au temps du voyage à Bruges de Finsonius : passant à Paris, il laissa le dessin ou l'esquisse de *l'Adoration des mages;* dans sa patrie de Belgique, il peignit cette grande *Circoncision*, que plus tard, après la mort de Finsonius sans doute, un graveur de ce pays trouva bonne à buriner.

Page 33, ligne 16.

Voyageant en Belgique, la pensée du retour de mon Finsonius dans son pays m'occupait sans cesse l'esprit, et je guêtais de mes deux yeux une trace de son passage : à Tournay, à Courtray, à Ypres, à Gand, rien ; — à Bruges, rien : rien à Bruges ! à Anvers, l'autel qui regarde la *Flagellation* de Rubens est décoré d'un très-important tableau du Caravage, le maître vénéré de Finsonius, qui représente *les Domini-*

cains mettant les pauvres de la terre sous la protection de la Vierge. C'est, pour bien dire, le seul tableau de cette vigoureuse école qui se voie dans les églises de Belgique. Mais avant de sortir de France, dans Saint-André de Lille, j'avais éprouvé un moment d'illusion bienheureuse à l'aspect d'une peinture sauvage, furibonde, puissante, et qui jouait le Finsonius à m'y tromper. Il représentait *saint Pierre martyr*, terrassé et poignardé par un brigand. La terreur du moine qui fuit est affreuse. Les quatre rudes figures s'agitent avec une brutalité toute napolitaine ou espagnole. Nous entrevîmes à ce tableau une signature à peu près ainsi figurée :

J. Mūeador ff.
A° 1629.

Ce *Muneador* ou *Muncador* est un peintre d'une énergie prodigieuse et d'un pinceau formidable. Mais, comme Finsonius sans doute, faute d'avoir su conduire sa vie paisiblement en un lieu, sous le soleil où il était né, Palomino et les autres pinacographes n'ont point connu cet élève du Caravage, ou ne l'ont point voulu connaître.

Page 73, ligne 13.

Cundier a gravé, d'après le dessin de Daret, le portrait de Reinauld de Seguiran, marquis de Bouc. Commandant d'une galère qui portait son nom, ce personnage fut dangereusement blessé d'une mousquetade au travers du corps, au combat devant Gênes, en 1638 ; ce qui l'obligea de quitter le service et de prendre le parti de la robe ; il fut, en 1649, pourvu de la charge de premier président de la Chambre des comptes, aides et finances de Provence, qu'il exerça jusqu'à 1678 qu'il mourut. Il était frère du chevalier de Seguiran, capitaine

aux gardes, et père de M. de Seguiran, colonel du Maine, tué à Eckeren en 1703. — La Peinture et la Sculpture sont occupées à exécuter le portrait de M. de Seguiran. La Prudence leur donne des conseils. La Puissance montre son palais à Minerve. La Renommée, avec ses deux trompettes, vole au-dessus de son buste. La composition est groupée dans la manière d'un Romanelli. Les figures ont du style, et la tête de Seguiran est d'un beau naturel. L'estampe, large de 46 centimètres, haute de 36 centimètres, est signée : *J. Daret pictor del. — L. Cundier sculp.*

Page 77, ligne 6.

Dans le tome IV du *Dictionnaire des artistes* de Heineken, on trouve que A. Bosse a gravé, d'après les dessins de Jean Daret, un frontispice : *Antiqua stemmata regis christianissimi.* Cette grande composition, haute de 35 centimètres 8 millimètres, et large de 24 centimètres 6 millimètres, est signée, à gauche : *A. Bosse fe aqua forte* ; à droite, sur un tronçon de colonne : *J. Daret Pictor Bruxel. delineavit* 1662. Les mots *Antiqua Stemmata Regis Christianissimi* sont écrits sur un débris de monument antique. Le sujet de l'allégorie semble assez difficile à expliquer. Au devant du portique d'un temple se dressent les statues de Minerve et de César. La statue du fleuve du Nil, appuyée sur un sphynx, est étendue par terre. Une femme (la France sans doute) tenant dans la main gauche l'image du jeune roi Louis XIV, et montrant de la main droite la Vierge et l'Enfant Jésus qui paraissent souriants au ciel, entourés de nuages, exhorte des guerriers à offrir devant les deux statues belliqueuses un sacrifice païen, un taurobole. — Dans le tome III, Heineken avait cité un *Saint Jean-Baptiste dans l'île de Pathmos,* et une *Sainte*

Catherine à mi-corps, gravés d'après les peintures de Jacques Blanchard, par J. Daret; mais il faut observer que P. Daret avait gravé un grand nombre de pièces d'après le même Blanchard, et qu'il n'est plus question du Saint Jean et de la Sainte Catherine à l'œuvre de J. Daret.

Page 77, ligne 25.

Lorsque, sur la fin de sa vie, Jean Daret prenait le titre de *peintre du roi en son académie de peinture,* ce brave peintre paraît avoir voulu duper la crédulité des Provençaux. Dans la liste publiée de tous les membres de l'ancienne Académie des Beaux-Arts, depuis 1648 jusqu'en 1793, on ne trouve de son nom qu'un certain *Daret de Cazeneuve,* peintre de portraits et graveur, reçu dans l'Académie de peinture, le 15 septembre 1663, mort le 29 août 1678, à l'âge soixante-dix-huit ans. Il est certain par De Haitze que l'illustre monsieur Daret était mort dix ans avant cet homonyme.

Page 128, ligne 13.

Ce C. Bouys, peintre du portrait de Coelémans, et d'après la peinture duquel Coelémans a encore gravé, en 1708, le portrait de Jean Claude Viani, prieur de Saint-Jean d'Aix, n'était-il donc point frère ou cousin d'André Bouys, né vers 1657 à Hyères en Provence, qui se fit à Paris une si belle renommée comme peintre de portraits et graveur à la manière noire (M. Robert Dumesnil a décrit son œuvre), reçu de l'Académie de peinture le 27 novembre 1686, nommé conseiller le 2 juillet 1707, mort le 18 mai 1740, à quatre-vingt-trois ans?

Page 151, ligne 12.

Quel fut le dernier sort du fameux cabinet de Boyer d'Eguilles? — M. le docteur Pons, dont j'ai d'abord expliqué sur ce point les incertitudes pareilles aux miennes, m'a une fois de plus tiré d'embarras en m'indiquant la trouvaille des pages suivantes dans les *Lettres sur différents sujets, écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridonale et l'Italie, en* 1774 *et* 1775, *par Jean Bernoulli* — (*Berlin* 1777), tome II, page 90 :

« Vous aurez sans doute ouï parler, Monsieur, du fameux cabinet d'Eguilles, et vous vous attendez que je vous en dise quelque chose ; mais quoique j'aie été tous les jours à l'hôtel d'Eguilles passer quelques heures d'une conversation agréable avec madame la marquise d'Argens, je n'y ai vu que des restes assez mal soignés d'une belle collection de tableaux; celle des estampes a péri, je crois, en grande partie dans l'inondation qu'on a éprouvée dans ce pays il y a quelques années, et ce qui en reste sera sans doute à Eguilles, où j'ai passé un jour presque entier, mais trop distrait par les agréments de la campagne, par les politesses du prévenant et respectable seigneur du lieu, et par tant d'autres choses remarquables qu'il m'a fait voir. »

« Le château d'Eguilles est d'une bonne architecture et renferme des choses remarquables, une très-belle bibliothèque, de beaux ouvrages de Puget et de Rigaud ; et les portraits en grand de la feue reine de France et du père et de la mère du roi régnant, qui sont des témoignages de l'estime que ces augustes personnes avaient pour M. le Président. Au bas de la hauteur sur laquelle ce château est situé, est *Monrepos*, la retraite qui avait été bâtie pour feu M. le marquis d'Argens, mais dont cet homme célèbre n'a pu jouir que très-peu de temps. Madame la marquise, sa savante et estimable veuve,

y passe la plus grande partie de l'année au milieu d'une compagnie digne de ses grandes connaissances, je veux dire de la nombreuse bibliothèque et de la belle collection de tableaux que feu son digne époux lui a laissées; j'ai remarqué parmi ceux-ci un Rembrandt et un André del Sarto, beaux par excellence; le dernier représente la vérité et la beauté... »

Et page 159 du même volume de J. Bernoulli :

« ... Je vais indiquer encore avec quelque détail en quoi consiste aujourd'hui ce qui reste du fameux cabinet d'Eguilles; n'ayant pu considérer ces tableaux avec attention parce qu'ils étaient dans des chambres froides et obscures, j'ai prié madame la marquise d'Argens, depuis mon retour, de vouloir bien m'en donner une notice, et elle a eu la bonté de m'envoyer celle qui suit dans une lettre dont elle m'a honoré, en date du 22 mars 1777.

» Je viendrai actuellement, me dit madame la marquise, à ce que vous me demandez touchant le cabinet de M. de Boyer, seigneur d'Eguilles, et bisaïeul de feu mon époux. Presque toute cette collection fut envoyée à Paris, il peut y avoir vingt à vingt-cinq ans, pour y être vendue. On peut en voir le détail dans le recueil d'estampes qu'en fit graver ce même bisaïeul, par M. Coelmans, qu'il garda chez lui près de trente ans pour travailler cet œuvre; il y a même quelques morceaux gravés de la main de cet illustre amateur, ils sont distingués des autres par une fleur de lis qui est dans ses armes. Voici ce qui est resté à M. d'Eguilles, ancien président à mortier du Parlement de Provence, et dont les estampes se trouvent dans le recueil :

1. Une Vierge du Corrége tenant l'Enfant Jésus sur son sein.

2. Une esquisse de Tintoret : la sainte Vierge, le sein percé d'un glaive, tenant sur ses genoux Jésus-Christ mort.

3. L'Eté, peint par Civoli, représenté par un homme nu, tenant une serpe à la main.

4. Un Michel Ange Americi, dit le Caravage : entrevue de Jacob et de Rachel ; Laban présente Rachel à Jacob, qui l'embrasse ; la scène se passe en présence des domestiques de Laban.

5. Du même maître : les Noces de Jacob et de Rachel. Ces deux tableaux sont les morceaux les plus parfaits de ce grand maître ; ils surpassent ses autres ouvrages par la noblesse de leurs compositions, qui sont aussi neuves qu'elles sont riches.

6. Du même : Jacob assis sur une pierre, et presque nu, regarde Laban, qui, appuyé sur son bâton, fait le dénombrement de ses troupeaux. Ce tableau vaudrait les deux autres si le sujet était d'une plus grande étendue.

7. Luc Cambiage : Jésus-Christ expirant sur la croix.

8. François Borzoni de Gênes : une mer agitée par un orage, sujet représenté avec une grande vérité.

9. Jean François Romanelli de Viterbe : la Madeleine, la tête appuyée sur un bras, méditant profondément ; buste.

10. François dit le Malthois : toutes les pièces d'une armure de fer étalées sur une table couverte d'un tapis de Turquie.

11. Du même : plusieurs objets propres à flatter les sens : des fleurs, des instruments de musique, un miroir, une cassolette, tout cela posé sur une table couverte d'un tapis de Turquie ; ces deux tableaux sont singuliers dans leur espèce : la fidélité de leur maître à exprimer toutes sortes d'objets inanimés, mais surtout des tapis, en on fait un peintre original.

12. De Somme : des pêches et des raisins étalés sur une nape ; sujet encore parfaitement traité. On croit qu'il naquit en Italie.

Seconde partie du volume d'estampes. — 13. Un Valentin

de Coulommiers en Brie : Saint Barthelemi attaché à un arbre pour recevoir le martyr ; deux bourreaux s'apprêtent à l'écorcher.

14. Un Bigot : la sainte Famille ; Saint Joseph, le maillet et le ciseau à la main, dégrossit sur l'établi une pièce de bois ; l'Enfant Jésus, entre les bras de sa mère, l'éclaire au moyen d'une lampe : tableau nocture faisant un très-bel effet de clair obsbur.

15. Duval : l'enlèvement d'Europe ; des Amours nagent autour d'elle (1).

16. Renaud Montagne, dit de Venise : une marine représentant le combat d'un vaisseau contre une galère, près d'une côte.

17. Autre marine du même, représentant une tempête et un vaisseau qui vient se briser contre des rochers.

18. Il y a encore un très-beau morceau peint sur cuivre; on ignore aujourd'hui ici le nom du maître : il représente Thisbé pleurant auprès de Pirame qu'elle trouve mort ; il paraît de l'Ecole flamande.

19. Enfin quelques tableaux très-anciens, dans le goût de Pierre Perugin ; on en ignore pareillement les maîtres.

» Il y a dans la bibliothèque du château à Eguilles, un bœuf Apis, haut d'un pied environ, de bronze, et d'un ouvrage achevé ; il s'y trouve aussi une Isis, véritable antique, d'un demi-pied à peu près.

» Quant aux tableaux du cher marquis, ils sont l'héritage des enfants mâles de ma fille, ou de MM. d'Eguilles, si celle-ci n'avait que des filles ; quoique unique et universelle héritière

[1] Cet *Enlèvement d'Europe*, de Duval, déjà séparé de son pendant, la *Léda*, par la vente du plus grand nombre des tableaux de Boyer d'Éguilles, était resté à Aix parmi les derniers débris de cette superbe collection. Il fut sans doute ramassé dans l'hôtel d'Argens par les commissaires de la Convention comme meuble d'émigré, et vint à Paris, où il se conserve encore dans le Louvre.

de mon cher époux par son testament, j'ai suivi en cela ce qu'il a semblé dicter lui-même, ajoutant qu'il en disposait ainsi, si je venais à mourir ab intestat ; je crois que je ne pouvais donner à sa chère mémoire une marque plus tendre de mon dévouement, etc. »

Page 169, ligne 24.

Ce Claude Maugis, auquel Saint-Igny dédia sa *Noblesse française à l'église*, est un personnage honorable dans l'histoire des arts en France : il est le père de nos collectionneurs d'estampes. — « C'est sous le règne de Henri III, vers 1576, dit M. Duchesne aîné, dans sa *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque royale* (Paris, 1837), que Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, aumônier de la reine Louise de Vaudemont, imagina le premier de former des recueils de gravures. Il employa quarante années à former sa collection, et il lui fut d'autant plus facile de réunir une grande quantité d'estampes qu'il ne se trouvait pas de concurrents pour les lui disputer. Devenu d'ailleurs anmônier de la reine Marie de Médicis, il eut de nouveaux moyens pour former des relations avec des Florentins, qui le mirent à même de se procurer d'anciennes estampes italiennes...... A la mort de l'abbé de Saint-Ambroise, les pièces les plus précieuses de son cabinet vinrent enrichir celui de Jean Delorme, médecin de la Reine ; c'est là que M. de Marolles, abbé de Villeloin, qui avait le même goût, acquit pour mille louis ce qu'il trouva de plus rare et de plus beau dans ce cabinet, afin d'en angmenter le sien. » On sait l'histoire du premier cabinet de l'abbé de Marolles. Colbert en fit l'origine du présent Cabinet royal d'estampes.

Page 179, ligne 19.

Dans son *choix précieux de dessins, d'estampes, de tableaux, de livres à figures sciences et arts*, Basan avait une copie du Portement de croix d'après Jac. Callot, par S. Igny; dessin à la plume. (Voyez l'article 100 du *Catalogue raisonné du cabinet de feu Pierre-François Basan père, graveur et ancien marchand d'estampes, par L. F. Regnault, peintre et graveur, à Paris, an VI de la République.*)

J'achève l'impression d'un volume qui, selon mon loisir, ma vie et ma liberté, selon aussi l'accueil de mes amis et des curieux, sera le seul ou le premier d'une série de recherches semblables. Mon horreur naturelle de refaire des choses déjà bien faites et la nature même de ce travail que j'ai attaqué et poursuivi avec tant de passion m'ont assez donné à comprendre qu'un livre pareil n'était point à composer avec d'autres livres, sédentairement et les pieds liés comme sont à cette heure les miens. C'est en vagabondant d'une ville à une autre que j'ai vu et rapproché tant de tableaux que je décris ici. Ne serait-ce point faire, il me semble, une triste suite à ce volume, que de comparer et de juger des peintres sans visiter de province en province les cathédrales où ils ont exercé leur génie? Mais la veine de recherches que j'ai tâché d'indiquer et d'ouvrir, je la crois digne d'occuper ces intelligences curieuses qui s'agitent dans les départements, maintenant surtout que sur certains plus pressants chapitres la curiosité savante s'est épuisée, et que les esprits sont au dépourvu.

La Normandie, par exemple, aux temps merveilleux de sa

vie et de sa puissance, avait manifesté son sublime génie par des édifices si beaux et si hardis, que le nom d'architecture normande s'est attaché au style gothique le plus pur. Il était vraiment juste, il était d'un instinct nécessaire que les antiquaires de Normandie étudiassent d'abord l'histoire et les splendeurs de ces monuments, et fissent éclater par sa plus grande face la gloire victorieuse de notre province. Puis ce pauvre et grand Hyacinthe Langlois, dont la vie s'est usée dans un sentiment si profond du génie de cette Normandie qu'il idolâtrait, a célébré hautement son second triomphe dans l'histoire de ses peintres verriers. Les cathédrales et leurs verrières sont bien en effet et toujours devront être, après la verdoyance superbe que Dieu a donnée à ses champs, les deux orgueils de la Normandie.

Mais enfin, par la marche des siècles, la décadence est venue; les verriers n'ont plus su intercepter le jour des chapelles par des rosaces savamment bariolées et de saintes figures aux vigoureuses couleurs. Les tableaux sont descendus des fenêtres sur les autels, et j'ai dit que ces seconds peintres provinciaux, pour n'être plus les interprètes d'une grande époque d'art, comme les maîtres verriers, étaient encore d'une valeur très-remarquable : j'ai nommé Saint-Igny, Le Tellier, Sacquespée. Mais en parcourant la Normandie, combien de curieux morceaux ne relèvera-t-on point de ces peintres qui ne vivent plus à peine que dans deux ou trois peintures dispersées !

Le tableau du maître-autel de l'église de Pont-de-l'Arche, magnifiquement encadré entre quatre colonnes torses, dorées, à chapiteaux corinthiens, représente la résurrection de Jésus-Christ et sa sortie du tombeau. Il est signé à gauche :

I. Le Tourneur
Pt. inventeur. 1642.

Deux soldats debout se font pendant sur le premier plan, et s'écartent symétriquement de manière à encadrer l'action.

Le Christ ne manquerait pas de beauté, n'étaient ses jambes entrechassées ; il s'envole avec le guidon en main, au milieu d'une gloire bordée de petits anges tout menus. L'ange couvert de vêtements blancs, assis sur le tombeau, est gracieux ; mais tous les soldats, s'éveillant et se levant et secouant leurs sabres persans, sont tordus outre mesure, et font des grimaces abominables. Le dessin, d'ailleurs, est bon, et l'ensemble du tableau est un très-sincère et excellent échantillon, ne fût-ce que par ses allures outrées, de la véritable école française primitive, telle que nous l'avions modifiée d'après des premiers élèves du Primatice. C'est toujours l'italien qui prédomine dans ce dessin, la tournure et le costume italien, comme l'avaient interprétés eux aussi Frans Floris et Van Aken, tout cela tordu, tourmenté, rempli, mouvant. La vieille école française, déjà bien corrigée en 1642 par la seconde influence italienne venue du Caravage, ne devait sans doute plus se retrouver aussi naïve dans ses traditions qu'en une ville arriérée de province ; — et cependant on ne peut nier que Letourneur ne fût un dessinateur correct et même assez fin.

A Saint-Vivien de Rouen, se voient deux tableaux, la *Descente de l'Esprit saint sur les apôtres* et le *Nunc dimittis*, avec cette signature : *La Champagne La Faye de Caen pinxit.* Le dessin manque, mais la composition est assez bonne. Dans le catalogue du Musée de Caen figure une autre toile de *La Champagne*; c'est une copie d'un tableau de Vouet, le *Martyre de saint André.*

On recueillera, dans l'église Saint-Étienne de Caen, cette belle inscription chrétienne tracée au bas de la *Mise au tombeau,* quatorzième et assez bon tableau d'un *Chemin de la croix,* par un pauvre vieil artiste provincial de la dernière venue : « *L'an* 1820. — Ces quatorze tableaux, représentant le chemin de la croix, ont été peints par Noury, dans la soixante-treizième année de son âge. Priez pour le repos de l'âme de sa femme, qui mourut pendant qu'il faisait cet ouvrage. Priez aussi pour lui et pour ses enfants. »

Presque tous les plus grands artistes de l'école française sont nés en province, y ont eu révélation d'eux-mêmes et y ont appris leur métier. Il est de premier intérêt pour l'histoire de notre peinture de savoir qui a instruit leurs ailes au premier vol. Ainsi, qu'était-ce à Caen que ce frère Lucas de la Haye, de l'ordre des Carmes, qui fut le premier maître de Robert Tournières? — Les Vanloo et les Parrocel, les Rivalz, les Jouvenet, Largillière et Watteau proviennent directement, je l'ai dit, d'écoles et d'influences provinciales.

Vous ne feuilleterez pas un catalogue de musée de province qui ne vous offre un peintre de son cru, et au nom de ce peintre vous trouverez un intérêt : à Toulouse, Chalette, Hilaire Pader, Frédeau ; — à Perpignan, le maître de Rigaud, Antoine Guerre; — à Marseille, Serre, Puget, Fauchier; — à Dijon, ce Nicolas Quentin, de qui le grave Poussin dit : « Ce peintre n'entend pas ses intérêts; que ne va-t-il en Italie! il y ferait fortune. » — A Reims, Jean Hélart, ce joyeux peintre du conte de La Fontaine, *les Remois*[1] ; — à Lille, à Valenciennes, Otelin, Louis et François Watteau, neveu et arrière-neveu du glorieux Antoine, Arnould de Vuez, et ce Daudenarde qui, en 1732 et aux environs de cette année-la, brossait avec une assurance inouïe tant de bons tableaux largement ordonnancés, aux types cherchés, grossis et tourmentés (Goltzius Restout), et d'une bonne couleur française; pour la cathédrale de Lille, Saint-Maurice, deux *saintes Cènes*, et *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants*; pour l'église Sainte-Catherine une *Adoration des Mages*. — Et les catalogues de province sont si mal composés! j'entends les catalogues des plus importantes villes : le fait y cède place à la phrase stupide. Les artistes concitoyens y sont honnis ou sans accueil. Je n'en connais qu'un digne de servir de modèle à tous ; c'est l'intéressant et consciencieux livret de Valenciennes, par M. A. J. Potier.

[1] Homme estimé dans sa profession...
Très-bon époux, encor meilleur galant.

Heureux les pauvres vieux peintres dont les tableaux figurent encore, qui bien, qui mal fêtés, dans le musée de la ville où ils ont vécu et créé! justice pourra leur revenir quelque jour suivant leurs œuvres. Mais combien d'autres, — et je parle, hélas! des plus célèbres de leur temps, — dont rien ne reste plus à honorer qu'un nom écrit par hasard dans un méchant livre oublié lui-même.

En tête d'un traité de *Perspective artificielle* (*De artificiali perspectiva*), publié en Lorraine, cette mère féconde de tant d'artistes habiles (impr. à Toul, 1er éd. 1501, 2e éd. 1521). l'auteur, nommé Pelegrin ou Pelerin, dédie ses études aux plus fameux peintres de son temps :

O bons amis, trespassez et vivens,
Grans esperiz, Zeusins et Apelliens
Decorans France, Almaigne, et Italie,
Geffclin, Paoul, et Martin de Pavye,
Berthelemi Fouquet, Poyet, Copin,
Andre Montaigne, et d'Amyens Colin,
Le Pelusin, Hans Fris, et Leonard,
Hugues, Lucas, Luc, Albert, et Benard,
Jehan Jolis, Hans Grū, et Gabriel
Vuastele, Urbain, et l'ange Micael,
Symon du Mans : dyamans, margarites,
Rubiz, saphirs, smaragdes, crisolites,
Ametistes, jacintes, et topazes,
Calcedones, asperes, et a faces,
Jaspes, berilz, acates, et cristaux
Plus précieux vous tiens que telz joyaux,
Et touz autres nobles entendemens
Ordinateurs de specieux figmens.

Si quelques savantissimes ont ouï prononcer le nom de Colin d'Amiens, qui donc connaît Simon du Mans?

La *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* a publié (tome III, 2e série, page 70) une épigramme où Jean Robertet, de Mont-

brison, « se moque très-agréablement d'un certain Roger de Saint-Lô, méchant peintre de province, qui avait conservé le faire de son pays, lorsque l'exemple de l'Italie avait déjà changé le goût des grands seigneurs français en matière de tableaux. Robertet met en opposition avec ce pauvre hère le Pérugin et les peintres *du feu Roi de Sicile,* c'est-à-dire du Roi René; précieuse circonstance, d'où il résulte que René d'Anjou entretenait autour de lui plusieurs peintres de talent et qu'ainsi c'est à ces maîtres ignorés qu'il faut attribuer tant de beaux ouvrages qui passent pour être de la main du vieux Roi. »

Soubz une meschante paincture faicte de mauvaises couleurs et du plus meschant peinctre du monde par manière d'yronnie par Me Jehan Robertet.

Pas n'approchent les faictz maistre Rogier
Du Perusin, qui est si grant ouvrier,
Ne des painctres du feu roy de Cecille;
Et semble bien qu'il n'est pas savetier
Le compaignon, mais homme très abille.
En perspective est ung peu inutille;
Pareillement à faire un doulx visaige;
Mais il m'a dit qu'à Sainct-Lo est l'usaige
D'ainsi le faire par les hostelleries,
Et qu'au mestier fut un apprentissaige
Trente-six ans, non compris les féries.

Florent Lecomte nomme un assez bon nombre de peintres et sculpteurs qui s'illustraient dans les provinces avant lui et de son temps : « Frère Ambroise Feydeau peignait à Tholoze, et Guénaut à Tours, mais il devint aveugle. » J'aime mieux citer le *Songe énigmatique sur la peinture universelle, fait par H. P. P. P.* (Hilaire Pader, peintre et poëte), Tolosain, 1658, « remarque parmi ce grand nombre d'Italiens (après Michel Ange, Léonard, Raphaël, Belin, Bandinelli, Marc-Antoine, Vignole, Busca, Léon Léoni, et Archimboldi,

peintre inventif, bizarre et capricieux), Richard Taurin, dont la mine accorte fait assez connoistre qu'il estoit de Rouën en Normandie; il fut habile sculpteur en bois[1]. » Et ailleurs Pader dit encore : « Après ces illustres (peintres et graveurs français), je vis les bustes des grands hommes qui ont fait de très-beaux ouvrages dans les provinces, quoique leur nom soit peu connu. J'y vis mon premier maistre monsieur Chalette, précédé par le correct Galeri, le fougueux Dujardin et le flouet Labouluene : j'y reconnus M. François du Puy, M. Affre et M. Gervais, sculpteurs : le noble Colombe du Lys, M. Fodran, gentilhomme marseillais, M. Panteau, et son prédécesseur, M. Le Blanc (sans doute Horace Le Blanc de Lyon, le maître de Jacques Blanchard), M. Daret (voilà à notre Jean Daret un beau compliment envoyé de l'autre bout du Languedoc), et M. Couplet. »

Dans ces énumérations, que de pauvres gens affamés de renommée, condamnés après si peu de siècles à la triste ressource de leur nom sauvé par la seule mémoire, amère consolation des grands maîtres antiques, d'Apelles et de Parrhasius! Des études isolées ont d'ailleurs été entreprises sur quelques-uns de ces peintres provinciaux qui m'apitoient si fort. Dans son *Supplément à l'histoire du Beauvaisis,* D. Simon a écrit un chapitre sur les Beauvaisiens illustres dans les arts. — J. Bernier a raconté assez longuement dans son *Histoire de Blois* les travaux de Jacob Bunel et de Jean Mosnier, etc. — De nos jours, M. Kühnholtz a recherché la vie jalouse et les pauvres œuvres de Samuel Boissière, cet insulteur acharné du Bourdon. Pourquoi M. Kühnholtz ne s'occupe-t-il point à son tour de Caumette et des autres enfants de Montpellier, plus fidèles à leur ville que Verdier, Ranc et Raoux ! M. Porte a ranimé quelques peintres oubliés par Achard ou postérieurs à ses Provençaux célèbres. Personne

[1] Richard de Taurigny sculpta au seizième siècle les belles stalles de Sainte-Justine de Padoue, et celles de la cathédrale de Milan.

ne songera à refaire la si convenable notice et si réservée d'éloges que M. Lemonnier a consacrée à l'illustre Rouennais son père. Quel impie s'avisera de récrire la biographie de Langlois après M. Ch. Richard ?

Mais la tâche reste presque entière ; les oubliés sont si nombreux ! et tant qu'elle ne sera pas achevée, l'histoire magnifique de l'art français ne pourra, redisons-le, être entreprise. Que ces biographies d'artistes provinciaux s'écrivent d'instinct et sans visée ; les rechercheurs n'ont-ils pas eu de tout temps le privilége et le pardon du mauvais style ? Moi-même, lecteur, puis regretter, pour l'honneur que j'en eusse pu prétendre, de n'avoir point composé ce livre avec plus de sobriété et de gravité ; mais je me console en songeant que mes ressuscités y gagneront sans doute de se faire connaître plus à l'aise et sous des faces plus variées.

Je dois à un ami, que la mort cruelle m'a enlevé, et dont la mémoire, sainte pour moi, a rempli et remplira ma vie, l'ardent amour des belles peintures. Ce goût, que notre communion de pensées et de rêves, fit éclore en moi, malgré nature peut-être, — il y a dix ans, déjà ! — m'a tout envahi, et a comblé pour moi bien des journées d'enchantements. Notre esprit à tous deux se complaisait dans un menu savoir sans but et sans ordre ; l'inutile et le capricieux nous charmaient. Il m'avait le premier guidé dans les galeries de ce Louvre où j'aurai tant vécu ; ensemble nous avons fait, à un âge pieux, le pèlerinage de la sacro-sainte Italie. Nous avons goûté dans Florence, avec la même âme, les poésies naïves, simples et fières à la fois, du Gozzoli, du Masaccio, du Ghirlandajo, du bienheureux Jean de Fiesole, d'André de Pise, du Luca-della-Robbia, du Donatel, — et de

mademoiselle de Fauveau. Hier encore, dans la Flandre, devant le jubé de Tournay, dans l'humble hôpital de Bruges, devant les tryptiques de Memling pleins de chastes délices, je t'appelais auprès de moi, du fond de mon cœur. — O mon ami, mon vieil ami!—ce livre, arrière-fruit de la bonne jeunesse que ta mort nous a brisée, ce livre conçu dans le pays de Provence, qui le premier nous offrit pour ta maladie le soulagement de ses matins parfumés et de ses tièdes soirées, ce livre, pour lequel tu m'eusses encouragé aux hasardeuses trouvailles, ce livre qu'eussent doté de dessins ton crayon et ta pointe, — je te le dédie, mon pauvre Ernest.

FIN.

TABLE

DES PEINTRES, SCULPTEURS ET GRAVEURS DONT LES NOMS SONT CITÉS DANS CE LIVRE.

(Les noms des artistes provinciaux sont écrits en italique.)

FIN DE LA TABLE.

Paris.— Imprimerie Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.

Table des matières

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



